

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



TESIS DOCTORAL

El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sonia Cabello García

Directora

Consuelo de la Cuadra González-Meneses

Madrid, 2016



Departamento de Escultura
Facultad de Bellas Artes / UCM

EL ANIMAL COMO MEDIADOR EN LOS
DISCURSOS ESCULTÓRICOS ACTUALES

Autora: Sonia Cabello García
Directora: Consuelo de la Cuadra González-Meneses

ÍNDICE

7	Resumen. Español/Inglés
13	Introducción
17	Metodología
21	Contenido
23	3 / Símbolo de la trascendencia
23	Reutilización del símbolo. Comportamiento simbólico y sentimiento poético
24	Anamnesis-viaje de iniciación
26	El animal-espíritu auxiliar
28	La abstracción-captación de la esencia
28	La materia-vehículo sagrado
29	La inmortalidad-trascendencia del ser
31	El vuelo- ascensión cósmica
37	Referente-Artistas
49	4 / Mediador en el discurso político-social
49	La mediación en el discurso social. El concepto chamánico vinculado a la acción (performance, happening, acciones)
50	Variantes del discurso político-social: mediador, redentor, payaso sagrado
71	Referente-Artistas
83	5 / Mediador en procesos terapéuticos. Experiencia catártica.
83	Método catártico, psicoanálisis y arte
85	Terapia de autosanación
91	Catarsis hacia el interior
95	Catarsis hacia el exterior
101	Referente-Artistas

115	6 / Mediador en el cuestionamiento ecológico
115	El animal vivo. El arte transgénico en la concepción de seres únicos
120	El cadáver del animal. La materia muerta en la creación de fábulas
120	Creaciones taxidérmicas
123	Creaciones frankenstein
125	Creaciones Cyborg
127	La transgresión de los límites
132	La obra al servicio del animal
132	El artista como mediador de la denuncia
134	El artista-chamán y el bienestar de los animales
139	Referente-Artistas
175	7 / Mediador en la creación de mundos ficticios
175	Creaciones animistas
177	Visiones futuristas
178	Mundos paralelos
179	Universos lúdicos
181	Referente-Artistas
197	8 / El animal en el discurso formal y estético
197	Reciclado constructivo
198	Expresividad de la materia
201	Referente-Artistas
211	9 / Mediador de discurso escultórico personal
211	La relación emocional del Ser Humano con la Naturaleza y la Animalística
213	El Mito poético: Poema, Personaje, Poesía, Dignidad.
216	Obra personal
218	Líneas de trabajo: bersos simples, bersos compuestos y fábulas
218	–Bersos simples
241	–Bersos compuestos
253	–Fábulas
257	Proyección
259	Apéndice: Diccionario de terminología del Mito Poético "animalista"
261	Conclusiones
267	Bibliografía y otras fuentes documentales
	Anexo
	Catálogo. Obra Personal

RESUMEN

La tesis *El animal como mediador en los discursos escultóricos actuales*, aúna la investigación sobre los procesos de creación en torno a la animalística durante los siglos XX y XXI (documental, gráfica, histórica y conceptual) con el desarrollo de la creación artística personal como sustrato.

Se trata de una investigación marcadamente transversal, que recurre a disciplinas tales como: lenguajes artísticos (en especial la escultura), biología, antropología, filosofía, crítica artística, historia del arte, zoología y ética. Todas estas ramas resultan necesarias para abordar un tema de tanta complejidad como lo es la diversidad de discursos que el arte actual establece en relación al tema.

La tesis busca como objetivo establecer un marco desde el que discutir, analizar y proponer el quehacer artístico personal, dialogado y contextualizado, con el arte animalista del momento.

Tras un profundo estudio del panorama, que se encuentra muy escasamente desarrollado en España, se establecen siete territorios discursivos (incluido el propio personal) cuyo denominador común es recurrir al animal; en unos casos como instrumento para transmitir el discurso de los artistas y, en otros, como eje central de las obras. En ellos se otorga especial interés a aspectos como: la metodología chamánica, empleada por los actuales artistas con un afán sanador y una preocupación por la relación arte/vida; las consideraciones relativas al símbolo y la transcendencia; la mediación del animal para los discursos políticos sociales; el valor terapéutico, incluyendo en ellos los procesos catárticos; y la metáfora que suponen para los alegatos ecológicos. Todo esto sin olvidar la enorme sugerencia formal que los animales aportan como objetos estéticos, y como sugerencias para la creación de mundos fantásticos. Las inquietantes e interesantes propuestas que se han analizado determinan, en último extremo, el posicionamiento de la autora de la tesis dentro de un discurso a favor del animal, su dignidad, su valor sanador y su poder como aliado.

Tras el estudio de 94 artistas reconocidos en este campo, se alcanza a ofrecer un horizonte clarificado de los mecanismos que operan en la animalística, dividiendo su estudio en los siguientes 7 apartados:

En un primer capítulo, dedicado al *símbolo de la transcendencia*, se analiza la reutilización del símbolo, lo que conduce a determinar el *comportamiento simbólico* y el *sentimiento poético*; se recorren los diferentes procedimientos de anamnesis y viajes de iniciación propios de las tradiciones religiosas; y se observa el papel que juega el animal como espíritu auxiliar, recorriendo dentro de la escultura un camino hacia la abstracción y por tanto hacia la captación de la esencia. En estos desarrollos la materia es utilizada como vehículo de lo sagrado, de tal modo que la creación artística aspira a la inmortalidad y a la transcendencia del ser.

Avanza el estudio con el *animal como mediador en el discurso político-social*, encuadre en el que se explora el concepto chamánico que aparece vinculado al arte de la acción (performance, happening y acciones). De este análisis surgen categorías diferentes a la hora de plantear este tipo de problemáticas, definiendo a los artistas como mediadores, redentores o payasos sagrados.

De la mano de estas categorías redentoras, la investigación plantea el papel del *animal como mediador en los procesos terapéuticos*, a través de experiencias catárticas aplicadas por medio del psicoanálisis a la producción artística. Esto

conlleva a diferentes terapias de autosanación que dividimos para su estudio en catarsis hacia el interior y catarsis hacia el exterior.

En la tesis son revisadas también las aportaciones escultóricas que, partiendo de la capacidad de sugerencia del animal, lo introducen como *mediador en la creación de mundos ficticios*. Estas creaciones se diversifican en: animistas, visiones futuristas imaginadas, mundos paralelos al nuestro o universos lúdicos.

Al final se profundiza en el animal como elemento sustentador de los *discursos formales y estéticos*. El riesgo de *objetualización* asociado a ellos depende del buen empleo de la expresividad de la materia, que siempre puede ayudar a recuperar para el animal representado la dignidad que le es propia.

La indagación bibliográfica llevada a cabo consigue centrar gran parte del estudio en el valor del *animal como mediador en el cuestionamiento ecológico*. Desde planteamientos muy diversos, con el animal vivo o muerto, los artistas colaboran con científicos dentro del arte transgénico para la concepción de seres únicos, o utilizan la materia muerta en la creación de seres híbridos de ficción. Todo el compendio de ideas barajado lleva a preguntarse por la transgresión de los límites y los valores éticos que marcan las diferentes propuestas.

La primera conclusión final de la tesis, a partir de este análisis de los diversos modos de abordar la creación con el animal, es la siguiente: que el verdadero sentido de la obra artística animalista es intermediar por el propio animal, como sucede en el caso de Temple Grandin, especialista en el lenguaje y conducta animal; que queda aquí reconocida por primera vez como artista-chamán, y que proponemos como referente para aquellos futuros artistas que deseen comprometerse con la manifestación de la dignidad del animal y con su bienestar.

La segunda conclusión clave de la tesis, consecuencia directa de la primera, es una metáfora para entender la relación emocional del ser humano con la naturaleza, y la profundización y compromiso en el área de la animalística. Se desarrolla en el capítulo del *animal como mediador del discurso escultórico personal*, y se enuncia bajo el nombre de *mito poético: poema, personaje, poesía y dignidad*.

ABSTRACT

The thesis *The Animal as Mediator in the Present Sculptural Discourses*, combines the research about the processes of creation in relation to animal art during the 20th and 21st centuries (documental, graphic, historic and conceptual) with the development of the personal artistic creation as substratum.

It is a marked transversal research, which resorts to disciplines such as: artistic languages (especially sculpture), biology, anthropology, philosophy, artistic criticism, art history, zoology and ethics. All these branches turn out necessary to address an issue of much complexity as the diversity of discourses that contemporary art sets around the theme is.

The thesis searches as aim to establish a framework from which to discuss, analyze and propose the personal, dialogued and contextualized artistic work, with the current animal art.

After a thorough study of the situation, which has been very poorly developed in Spain, seven discursive territories (including my own personal one) which common denominator is to resort to the animal; in some cases as a means to transmit the discourse of the artist and, in others, as the core of the creations. In them, special attention is given to aspects such as: the shamanic methodology, used by the contemporary artists with a healing effort and a concern about the art/life relationship; the considerations of the symbol and the transcendence; the mediation of the animal for the sociopolitical speeches; the therapeutic value,

including in them the cathartic processes; and the metaphor that they pose to the ecological arguments. All this without forgetting the huge formal suggestion that animals provide as aesthetic objects, and as suggestions for the creation of fantastic worlds. The intriguing and interesting proposals that have been analyzed ultimately determine the stance of the author of the thesis within a discourse in favor of the animal, its dignity, its healing value and its power as an ally.

After the study of 94 recognized artists in this field, it is possible to offer a clarified horizon of the mechanisms that operate in the animal art, dividing its study into the following 7 sections:

In a first chapter, dedicated to the *symbol of the transcendence*, the reuse of the symbol is analyzed, which then leads to determine the *symbolic behavior and the poetic feeling*; different procedures of anamnesis and initiating travels common among religious traditions are covered; and the role the animal plays as an auxiliary spirit is observed, crossing into the sculpture a path to the abstraction and therefore towards the grasp of the essence. In these developments the matter is used as a vehicle for the sacred, in such way that the artistic creation aspires to the immortality and to the transcendence of the being.

The study continues with the *animal as a mediator in the sociopolitical speech*, frame in which the shamanic concept that appears linked to the art of the action (performance, happening and actions) is explored. From this analysis different categories arise when raising this type of problems, defining the artists as mediators, redeemers or sacred clowns.

From the hand of these redeeming categories, the research raises the role of the *animal as mediator in the therapeutic processes*, through cathartic experiences applied by means of the psychoanalysis to the artistic production. This leads to different self-healing therapies that we divide into inwards catharsis and outwards catharsis to study them.

The thesis also revises the sculptural contributions that, starting from the capacity of suggestion of the animal, introduce to the animal as *a mediator in the creation of fictional worlds*. These creations are diversified in: animists, futuristic imagined visions, parallel worlds to ours or ludic universes.

In the end, the thesis delves into the animal as sustaining element of the *formal and aesthetic discourses*. The risk of *turning into object* associated with them it depends on the good use of the expressivity of the matter, which always can help to recover for the represented animal the dignity of its own.

The conducted bibliographic inquiry gets to focus a major part of the study on the *value of the animal as mediator in the ecological matter*. From very different approaches, with the live or deceased animal, the artists collaborate with scientists within the transgenic art for the conception of unique beings, or they use the deceased matter in the creation of hybrid beings of fiction. All the compendium of ideas that have been taken into account leads to wonder about the transgression of the limits and the ethical values that mark the different proposals.

The first final conclusion of the thesis, from this analysis of the various ways of dealing with the creation of the animal, is this: that the true sense of the animal art work is to intermediate for the animal itself, as in the case of Temple Grandin, a specialist in animal language and behavior; who is recognized here for first time as an artist-shaman, and whom we endorse as an example for those future artists who wish to commit themselves with the manifestation of the dignity of the animal and its welfare.

The second key conclusion of the thesis, a direct consequence of the first one, is a metaphor for understanding the emotional connection of the human being with nature, and the deepening and commitment in the area of the animal art. It is developed in the chapter of the *animal as mediator in the personal sculptural discourse*, and it is enunciated under the name of *poetic myth: poem, character, poetry and dignity*.

INTRODUCCIÓN

La investigación realizada para una tesis doctoral, por lo que supone de *búsqueda de profundidades*, marca un antes y un después en la madurez del propio investigador. Se trata de una evolución, pero se podría hablar incluso de una *revolución*, máxime cuando el objetivo final nace de la previa inquietud artística, pues entonces la *vibración* acontece a nivel de todos los órdenes vitales.

Guiados por la intención de que resultara una investigación propia de las Bellas Artes, y que no nos derivara hacia la crítica artística, la estética o la historia del arte, determinamos que el proceso debía ser teórico–práctico, no dejando de lado, en ningún momento, los aspectos creadores en el ámbito de la escultura. En base a ello, para introducimos en el desarrollo argumental de trabajo, las indagaciones teóricas y la experimentación plástica debían retroalimentarse y crecer conjuntamente.

Dado que el estado de la cuestión nos revelaba que existía una total laguna en la documentación sobre esta área, al menos en España, tuvimos pronto la certeza de que resultaría un proyecto duro y ambicioso. Duro, porque parte importante de la bibliografía debería ser traducida; y ambicioso, porque observamos que el tema se revertía en múltiples disciplinas, como ocurre en la mayor parte del conocimiento actual, nutrido por una amplia interconexión multidisciplinar. Se puede decir que, en numerosas ocasiones, abordar actualmente determinados problemas, fuera de equipos de trabajo, supone un reto considerable, y produce bastante vértigo pensar en la osadía que ello puede significar.

Como ventaja, pensamos que cuando se aborda con una mirada nueva, los enfoques dados por otras ramas del conocimiento, ello reporta casi siempre *savía fresca* sobre conceptos que se mantenían en exceso extáticos.

El área de nuestro interés, la animalística, que en principio suponíamos tema de atención de una minoría, pronto comprobamos que constituye, sin embargo, un tema de gran actualidad, en el que se ven reflejadas todas las preocupaciones del artista contemporáneo.

Gracias al estudio, vimos la posibilidad de abrir una *ventana*, para airear y dar luz sobre las herencias recibidas, esencia de una sabiduría que puede llegar a desvanecerse si no somos capaces de infiltrar en ella *poesía* regeneradora. A nuestro sentir, esta *poesía* es más brillante cuando *resuena* a través de la experimentación personal, y se interiorizan por propio ensayo, los consejos, procedimientos y teorías ajenas.

Con el objetivo de establecer un marco discursivo de la animalística de los siglos XX y XXI, realizamos todo tipo de lecturas, traducciones, ordenación-relación de datos y ensayos de escritura; exploramos nuevas técnicas, materiales y procedimientos; y analizamos las conexiones de las diferentes disciplinas en su acercamiento al problema.

Es así, como fuimos abordando estudios en los que el desarrollo conceptual se apoyara en la producción artística, estableciendo un proceso de *realimentación* entre ambos.

Sabíamos que nuestro objetivo, una vez logrado, generaría incertidumbres y plantearía nuevas preguntas, dispuestas en bandeja a investigaciones futuras.

Algo muy interesante para potenciar un mayor reconocimiento del tema animalista en el panorama español.

Por otra parte, no eludimos el compromiso de definir el punto de vista personal. Tras sumergirnos en los diferentes planteamientos y aprehender de ellos, tuvimos que, por posicionamiento ético y auto-afirmación, explicar desde qué posición realizamos el estudio y con qué criterios.

Todo ello enraizó con profundidad y apasionamiento en el sentido y la forma de la creación artística, haciéndome sentir, a título personal, afianzada dentro de las corrientes artísticas actuales.

Esta es ahora mi realidad: en *atención plena*, desde aquella ventana que abrimos, viendo hacia dentro una trayectoria que me considero capaz de defender, y vislumbrando hacia afuera el camino que deseo seguir.

METODOLOGÍA

La metodología seguida en el desarrollo de esta tesis oscila entre dos caminos que resultan sustanciales para el planteamiento de una investigación. Uno es el método lineal, según el cual se construye el cuerpo teórico del trabajo a través de la recogida y estudio de bibliografía, exposiciones, y datos documentales; gracias a él unos desarrollos van llevando a determinadas conclusiones, y éstas a su vez, ayudan a establecer nuevas directrices. El otro, que llamamos método radial, posee un carácter imaginativo y bastante azaroso, de tal forma que la intuición es el elemento sustentador; por esta razón suele asociarse a los procesos de creación artística. En La presente investigación, ambos métodos, lineal y radial, han interactuado con flexibilidad, puesto que la intuición y la sensibilidad son factores determinantes a la hora de captar una idea o de relacionar imágenes con determinados discursos. Los dos enfoques no solo se complementan sino que, en muchas ocasiones, se iluminan entre sí.

Tal y como comentamos en la introducción, en la raíz esencial del tema escogido, siempre ha estado latente la creación artística en el campo escultórico, con, en y por el animal. La empatía que este mundo nos aporta¹, la atracción hacia sus formas y modos de desarrollo, así como la riqueza que observamos, no solo expresiva, sino también comunicativa, ha sido el origen y fuente de motivación desde la concepción inicial de la presente tesis.

Indagar en los desarrollos existentes sobre el tema es una cuestión prioritaria a todo estudio, por ello, el procedimiento inicial fue bucear en todo aquello que tratara específicamente la animalística, incorporando de esta manera un conocimiento que nos posibilitara alcanzar una cierta perspectiva acerca del área. Así fue como iniciamos una exploración en los Museos Vaticanos, en concreto en la *Sala degli animali* o *Zoo de piedra* del Museo Pío-Clementino, y en la escultura francesa de los artistas *Animaliers* del XIX.

Mi relación creativa con el mundo animal me permitió profundizar en el contexto mediante proyectos mixtos entre Bellas Artes y Parques Naturales como el Zoo-Aquarium o Faunia. Esta circunstancia me facilitó la incorporación al grupo de investigación UCM, Arte Ciencia y Naturaleza, donde continuo desarrollando este tipo de investigaciones².

En el trascurso de la búsqueda de horizontes dentro de la animalística, fue el panorama de la actualidad el que nos resultó más enriquecedor, tanto a nivel documental como artístico. De este modo la creación personal se convirtió en el punto de partida para analizar los diferentes modos de abordar los discursos con el animal en el arte contemporáneo, tanto desde una perspectiva formal y técnica, como desde los aspectos procesuales y conceptuales.

Esa superposición de los métodos lineal y radial que expusimos en un principio, nos condujo a reorientar, no solamente el concepto de la tesis, sino también el de la propia creación artística, al constatar como el arte objetual en el que nos iniciamos y en el que trabajábamos, iba perdiendo protagonismo frente al discurso conceptual, donde el animal pasa de ser un objeto artístico a convertirse en un médium: símbolo trascendente, medio de sublimación.

La metodología, atendiendo al nuevo enfoque, comenzó analizando los estu-

¹ Desde que se realizaran los estudios directos en el Zoo a través de la asignatura *Idea, concepto y proceso en la creación escultórica* y las diferentes aproximaciones plásticas al animal en las exposiciones colectivas itinerantes derivadas de la colaboración entre la Facultad de Bellas Artes y el Zoológico de la Casa de Campo de Madrid.

² En el mismo periodo comencé una labor de colaboración mediante trabajos escultóricos y de ilustración con el Equipo de Investigación de Atapuerca del Centro UCM ISC III, dirigido por Juan Luis Arsuaga, orientada a la apertura de nuevos frentes de interpretación plástica hacia la vida en el pasado. De manera similar fue consolidándose la especialización en proyectos plásticos sobre Arte y Biología, Vida Animal y Antropogénesis junto al Equipo *Bionomos* de la Facultad de Filosofía de la UCM.

dios que enlazaban el arte, los mitos y la simbología que, de la mano de escultores como Brancusi, nos introdujeron en los ensayos del historiador de las religiones Mircea Eliade, enclave desde donde pudimos marcar un contexto inicial. Esta referencia, en ese camino lineal de indagación del que hablábamos, nos resultó básica para desarrollar la relación del artista-chamán, concepto fundamental que sostiene esta tesis. De los estudios de Eliade³, asimilamos para nuestro enfoque sus paralelismos entre el "chamán tradicional" y el "artista plástico", sus precisiones en torno al papel del animal en los rituales chamánicos, tanto como *psicopompo* o *medium* para el "chamán tradicional" o "medicine man", como *mediador* para el "artista chamán", falso o verdadero según los casos.

Fue una revelación constatar que gran parte de los diferentes discursos escultóricos actuales en el área de la animalística utilizan el chamanismo como recurso metodológico. Para progresar en este ámbito, nos apoyamos en los escritos de Carlos Castaneda⁴, centrados en el papel del chamán y su círculo de actividad. Su profundización en el chamanismo nos facilitó la comprensión del proceso de transformación del hombre a chamán (crisis y ritos iniciáticos e importancia de los espíritus auxiliares animales durante los mismos) dándonos determinadas herramientas de conocimiento.

Pero los aliados de la intuición y el azar, operantes dentro de los métodos radiales, nos condujeron a la exposición *Maestros del caos: artistas y chamanes*⁵, celebrada en el Caixa-Forum de Madrid en 2013; una muestra en la que la correlación de métodos entre artistas y chamanes nos quedó claramente manifiesta, resultando ser en esencia una perfecta ilustración para nuestro desarrollo. (1) En dicha exposición se mostraba: cómo la lucha entre orden y caos ha sido un punto de referencia en numerosas culturas; el modo en el que a través de tres grandes temas (el caos en el mundo, el dominio del caos y la catarsis) se desarrollaron los mitos que han querido explicar la tensión entre caos y orden con los ritos practicados para su contención; y el papel fundamental de los *mediadores* que, como protectores de los humanos, los apartan de las desgracias y el infortunio provocados por la imperfección del mundo (los llamados *maestros del caos*).

Hemos podido comprobar el alcance de estas cuestiones ancestrales, que inspiran aún a los grandes artistas actuales, cuyos trabajos abordan temas inherentes a la conciencia humana. Las instalaciones de los artistas como Joseph Beuys, los hacen *legibles* en un lenguaje contemporáneo, y gran parte de los discursos artísticos actuales dentro de la animalística desarrollan este tipo de ceremonias que pretenden ser practicadas para contener el caos. De este modo aparecen los artistas *mediadores*, de cara a interceder ante las fuerzas peligrosas y proteger a los hombres de las desgracias provocadas por un entorno viciado, sumándose a los *maestros del caos*, con el animal como auxiliar y compañero, armados con *objetos de poder* e imitando comportamientos rituales, todo ello en una lucha por recuperar el equilibrio ancestral.

En la misma dinámica, entrelazando el método racional con el intuitivo, se construyó poco a poco el orden de los discursos escultóricos, y paralelamente a su fundamentación, se fue gestando un importante elemento conclusivo, el que hemos llamado *mito poético*, una sencilla metáfora para describir e interpretar la percepción personal de los animales y su mensaje y, por extensión, entender el mundo. El desarrollo del *mito poético*, con los conceptos abrazados a él: *Poema*, *Personaje*, *Poesía* y *Dignidad*, ayudó a tomar conciencia sobre el propósito latente en la propia creación artística. Identificada la intención, se pudieron distinguir tres categorías de trabajos principales: *bersos simples*, *bersos compuestos* y *fábulas*. Por otra parte, fue posible determinar dos tipos de posturas en torno a los artistas y a la *mediación*: una en la que el animal es utilizado de transmisor del discurso, y otra en la que el artista es el portavoz del animal, constituyendo este último el verdadero mensaje.

Para este personal enfoque, fue decisivo el descubrimiento azaroso (de nuevo metodología radial) de la película biográfica sobre Temple Grandin, del año 2010,

dirigida por Mick Jackson y protagonizada por Claire Danes (2). Un testimonio que nos puso en conocimiento de la labor de esta zoóloga autista, doctorada en Ciencia Animal por la Universidad de Illinois y profesora de comportamiento Animal en la Universidad de Colorado, artífice de una revolución en el diseño de los mataderos y nuevas prácticas en el manejo del ganado: una gran aportación motivada por su profunda preocupación por el bienestar animal.



1. Cartel de la expo *Maestros del Caos* (2013). Caixa Forum.
2. Cartel del film *Temple Grandin* (2010). Dirección Mick Jackson.

El encuentro de Temple Grandin⁶, nos despertó un profundo interés por sus escritos de divulgación, los cuales permitieron constatar la ética de un pensamiento constructivo orientado al entendimiento con animal. Utilizando los parámetros desarrollados en la tesis, evaluamos su trabajo como una valiosa contribución *artística* a la sociedad. Así, reconociendo en ella un postura vital plenamente creativa (independientemente de la naturaleza de su disciplina), determinamos atribuirle el rol de "artista" e incorporarla al conjunto de nuestro grupo de referentes.

A partir de una amplia indagación analítica a través de la bibliografía artística actual sobre los diferentes artistas y críticos especializados en la materia (incluyendo webs y catálogos de exposiciones), pudimos realizar una clasificación categórica que fue sustentando la tesis que defendemos, a saber: la animalística escultórica actual necesita del animal, no tanto como objeto de admiración contemplación o expresión, sino como medio para vehicular sus diferentes discursos. La dirección, entidad, y propósito de los mismos constituyen el proyecto desarrollado en esta investigación, así como su crítica o defensa según nuestros argumentos y sensibilidad. También lo es el reconocimiento, como posibilidad real, de un ejercicio artístico que pueda considerarse como legítima práctica *artístico-chamánica*.

La maduración del proceso en la consolidación de las diferentes hipótesis pasó por el desarrollo de una amplia sucesión de planteamientos entorno a los diversos modos de mediación, tratando de sintetizar y establecer un único eje definitivo, *hilo conductor* de la tesis.

Descubrimos durante el proceso de análisis al crítico inglés Steve Baker, un ferviente defensor de ciertos artistas posmodernos que trabajan con al animal como mediador. Seleccionamos para nuestro estudio a algunos de sus referentes, manteniéndonos en permanente diálogo con las consideraciones críticas de Baker, aunque, en algunos casos, no fueron coincidentes con las que finalmente determinamos en atención a nuestros criterios⁷.

Cotejando unos esquemas con otros, obtuvimos las pautas generales con las que relacionar grupos de contenido y posturas hacia el discurso escultórico,

³ (Eliade, M., 1955), (Eliade, M., 1981), (Eliade, M., 1995), (Eliade, M., 2001).

⁴ (Castaneda, C., 2002a), (Castaneda, C., 2002b), (Castaneda, C., 2002c), (Castaneda, C., 2002d).

⁵ Cat. exp: "Les Maîtres du Désordre", París, Coédition muséedu quai Branly / éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2012. La exposición fue concebida y producida por el Musée du Quai Branly de París y organizada por la Obra Social "la Caixa", con la colaboración del Kunst- Und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn, Alemania), y presentaba entre sus obras creaciones de artistas contemporáneos como Annette Messager, Thomas Hirschhorn y Jean-Michel Basquiat, mostrando la vigencia del caos ancestral, reflejo del inconsciente humano.

⁶ (Grandin, T., 2011), (Grandin, T., y Johnson, C., 2010), (Grandin, T., y Johnson, C., 2012a), (Grandin, T., y Johnson, C., 2012b).

⁷ (Baker, S., 1993 – 2001), (Baker, S., 2000), (Baker, S., 2013).

logrando así reforzar y contrastar nuestra tesis esencial sobre los tipos de mediación, y la postura personal en relación a ellos. Después, trasladamos estas valoraciones a la conclusión final de lo que consideramos arte, a su significado en el mundo actual y hacia aquello que lo convierte en relevante o sustancial.

Quisiéramos por último destacar, desde el punto de vista procedimental y, por lo tanto, metodológico, un elemento que nos resultó clave para la construcción de los guiones y estructuración de la tesis definitiva: la confección y manejo de una base de datos constituida por 94 fichas de artistas. Las principales, sustentadoras del discurso, las presentamos anexionadas al cierre de su capítulo de referencia. Las que desempeñaron un papel secundario, pero que también contribuyeron a enriquecer la narración, conceptual y visualmente, decidimos excluirlas del formato *ficha*, pero están presentes nutriendo las notas a pie de página para completar las diferentes significaciones. Consideramos que este sistema documental facilita la consulta del material, resultando de especial utilidad para otros futuros investigadores interesados en el área de la escultura animalística contemporánea.

CONTENIDO

Reutilización del símbolo. Comportamiento simbólico y sentimiento poético.

En la transición del siglo XIX al XX las investigaciones arqueológicas y el descubrimiento de los imperios coloniales de ultramar amplían el horizonte cultural europeo favoreciendo un mayor conocimiento de las culturas “exóticas” y primitivas. Desde el panorama artístico, la admiración por esas fuentes pre-clásicas coincide con la necesidad de la mentalidad moderna de romper con los paradigmas del arte académico y oficial¹ y de innovar buscando universos más "verdaderos"².

Pero esa inclinación a venerar un tiempo anterior, no se paraliza centrándose en un momento histórico concreto³, sino que se inicia como un viaje que va más atrás, dirigiendo su mirada a los estadios primitivos del hombre. En esa línea muchos artistas se trasladan a París, intuyendo que precisan aproximarse a los recién recuperados restos arqueológicos expuestos en el entorno museístico para, bajo su influencia, entender "la “presencia-en-el-mundo” específica del hombre arcaico, cazador del paleolítico inferior o agricultor del neolítico mediterráneo, cárpato-danubiano o africano"(Eliade, M.,1995, p. 162). Es fruto de ese encuentro, cuando se les revela algo que yacía olvidado, el primer sistema de comunicación desarrollado para conectar con el mundo y relacionarse con él, es decir; el comportamiento simbólico en la pureza de su origen. Este particular código, basado en la capacidad de crear y manejar una amplia variedad de representaciones simbólicas⁴, es un recurso exclusivo de la especie humana que nos ayudó a interpretar la naturaleza y a sobrevivir⁵. (Arsuaga, J. L.,2012)

Este sistema evolucionó de tal manera que las imágenes y los símbolos se convirtieron en transductores⁶ de doble vía entre la realidad y las ideas, así que éstas adquirieron estética convirtiéndose en la primera manifestación artística, y los símbolos condujeron a captar la poesía de aquello que representaban. Por lo tanto, según Ignacio Martínez⁷, el *comportamiento simbólico* fue anterior a lo que él define como *sentimiento poético*⁸. Y es que los símbolos no se limitaron a abstraer cualidades físicas, sino que además se nutrieron de emociones, de *belleza*, y eso les volvió "irresistibles"⁹. El autor especula al respecto planteando la posibilidad de que los poderosos bisontes de Altamira representaran la identidad de un grupo y, que del atractivo de esa imagen, pudiera depender el éxito de dicho clan. Comenta también que, del mismo modo que expresan identidad, las imágenes y los símbolos encarnan ideales y principios, valores como lealtad, amor, fraternidad¹⁰. (Martínez, I., 2012)

Así pues, a principio del siglo XX, deslumbrados por el *comportamiento simbólico* y el *sentimiento poético* asociable a él, los artistas deciden redescubrirlos como vía de nuevas propuestas artísticas, no sólo para transmitir el discurso personal, sino al mismo tiempo para actuar de mediadores del mensaje de la naturaleza. Pero proceder de transmisor, aunque sea en clave simbólica, supone reorientar la percepción hacia la realidad psíquica de las cosas, un cambio en el *punto de encaje*¹¹ (Castaneda, C.,2002d), que nos puede conducir, a través de la imaginación, a mantener una comunicación mágicamente bilateral con el mundo. Un diálogo como el que mantenía el hombre arcaico con su universo circun-

¹ Las preferencias burguesas y los comités encargados de aprobar la construcción de monumentos vician y corrompen el discurrir artístico.

² Así, surge el neoclasicismo, como "escultura moderna oficial", dominando en Europa hasta la Segunda Guerra Mundial. Esta búsqueda de la fuente de inspiración en lo "pre-clásico" se considera el "único camino aceptado hacia la monumentalidad". En Alemania, en 1893, Adolf von Hildebrand formula los criterios de esta estética en su obra: *Dan Problem der Form in der bildenden Kunst* (El problema de la forma en las artes plásticas), y a través de su *monumental fuente Wittelsbach*, en *Munich* (1894-1901). (VV.AA.1998, p.413)

³ La escultura halla sus valores en los preceptos del Egipto faraónico y su vocación por la piedra.

⁴ Hay que tener en cuenta que por símbolo se entiende un signo que establece un vínculo de identidad con una realidad a la que invoca o representa. Generalmente su naturaleza es abstracta.

⁵ "la capacidad de comunicarse por medio de símbolos, de crear un lenguaje con imágenes o sonidos, de inventar mundos fantásticos y misteriosos, de producir universos de ficción, tan reales sin embargo como la realidad misma". (Arsuaga, J. L.,2012, p.22)

⁶ Significado de "transductor": Dispositivo que transforma el efecto de una causa, en otro tipo de señal.

⁷ Ignacio Martínez es un paleontólogo español, coordinador del Área de Evolución Humana del Centro Mixto UCM - Instituto de Salud Carlos III para el estudio de la evolución y el comportamiento humano. Se le atribuyen importantes obras de divulgación y ensayo, algunas de ellas escritas junto a Juan Luis Arsuaga Ferreras.

⁸ Término acuñado por Ignacio Martínez Mendiábal, en torno al cual se asentaron las bases del mito poético, presentado en el capítulo 9 como método de interpretación personal.

⁹ Expresión a la que recurre Ignacio Martínez para referirse a ello.

¹⁰ "Belleza y comunicación reunidas. Muy probablemente, fue el uso de esta nueva y revolucionaria tecnología social lo que cimentó nuestra expansión por todo el mundo". (Martínez, I., 2012, p.211)

¹¹ Esta expresión, como muchas otras de Castaneda y que le son propias al chamán Don Juan Matus, es una de las que se recogen en el léxico del *mito poético* que se expone en el cap 9.

dante (Eliade, M., 1955)¹², milagro que sobrevino cuando aprendió a leer el *alma* de todo cuanto le rodeaba. Juan Luis Arsuaga¹³, en *El collar del neandertal*, refiriéndose a una "geografía cordial", nos ilustra sobre ese momento en el que "la vieja Europa se llenó de alma: se animó. Las rocas, los ríos, el mar, los árboles y los seres animales, y más arriba, las nubes, el sol, la luna y las estrellas, se dirigieron al hombre y le hablaron a través del viento. Después de tanto tiempo de existencia, hallaron por fin a alguien que entendiera su mensaje, y le contaron sus historias: algunas tiernas, otras terribles. Pero el hombre encontró en la naturaleza su aliada, una madre que le guiaba en sus afanes para sobrevivir en un clima muchas veces hostil. El ritmo de las estaciones y el comportamiento de los animales tenían por fin una explicación: era posible entender los fenómenos naturales y predecirlos". (Arsuaga, J. L., 2012, pp. 265-266).

Arsuaga continúa relatando como el hombre se inició en el arte de transmitir todas aquellas historias que el mundo le contaba, y dejó constancia de ello en las pinturas rupestres, a través de las pequeñas estatuillas o en las grandes formaciones de piedra. Todas estas evidencias traducían su particular respuesta gestada por el camino de los imaginal. Tan fluido y "transparente"¹⁴ resultaba el diálogo que la vida transcurría en perfecta armonía, incluso los dramas naturales, como la muerte tenían su lugar y su razón de suceder. El ser humano entendió que no se hallaba solo y se sintió acompañado, guiado y protegido por las criaturas más próximas a él, de las que se consideraba hijo. (Arsuaga, J. L., 2012). Fue este estrecho vínculo lo que asignó a los animales el estatus de tótems protectores o, de acuerdo a la terminología chamánica, *espíritus auxiliares* (Eliade, M., 2001). De esta manera tan sencilla el animal pasó a convertirse en símbolo de transcendencia.

Rescatulando lo anterior se puede decir que, empujados por la condición crítica del momento¹⁵, los artistas de la época se dejan llevar por su sentimiento nostálgico hacia el tiempo mítico, e inician un proceso de búsqueda de profundidades, con la consiguiente adaptación perceptiva¹⁶ que se precisa para devolver al mundo su capacidad anímica¹⁷. Alcanzado ese nivel, redescubren su relación emocional con los animales, y se dan cuenta de que ellos son los *espíritus auxiliares* que los protegen y asisten en su camino hacia el encuentro de su propio trascender. Por cuestiones que analizamos a continuación, la transformación que implica recuerda, en unos casos más que en otros, los ritos de paso¹⁸ asociados a las religiones cósmicas, a las prácticas de las creencias chamánicas¹⁹ (Eliade, M.,1981)

Como representantes artísticos de lo expuesto y por la importancia de la temática animalista en su obra, centramos nuestro análisis en las figuras de Mateo Hernández y Constantin Brancusi. Pero, al hilo del discurso, Édouard Marcel Sandoz, Mario Merz y Manuel Vilariño, aparecen mencionados puntualmente, como fuentes de apoyo, bien sea para establecer vínculos o para mostrar propuestas más actuales. A nuestro parecer, todos ellos, desde posiciones y orígenes muy diversos, se acercan en mayor o menor medida, a la sacralidad propia de las religiones cósmicas, actuando con la emoción y la veneración del hombre del paleolítico²⁰.

Para explorar dicha afinidad hemos organizado el discurso en función a los siguientes conceptos, casi todos ellos ya nombrados: la anamnesis-viaje de iniciación, el animal-espíritu auxiliar, la abstracción-captación de la esencia , la materia-vehículo sagrado, la inmortalidad-trascendencia del ser y el vuelo- ascensión cósmica.

Anamnesis-viaje de iniciación

El concepto de nostalgia, entendido como aquella "tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida"²¹ es un excelente punto de partida para remontarnos a nuestro admirado tiempo primordial. Parece que añoramos momentos del pasado, vividos o imaginados, olvidando las circunstancias negativas que pudieran asociarse a ellos. Cuando nuestro sentimiento es nostálgico,

¹² Son claves los estudios del filósofo rumano e historiador de las religiones Mircea Eliade, quien reflejó en sus obras literarias una visión comparativa de las religiones, estableciendo nexos entre diferentes culturas y momentos históricos y también paralelismos con la creación artística.

¹³ Juan Luis Arsuaga es Catedrático Paleontología Complutense, Director Centro UCM-ISCIII evolución y comportamiento humanos, Codirector Atapuerca y Dtor. Científico del Museo Evolución Humana de Burgos.

¹⁴ Adjetivo que el autor utiliza para referirse a la naturaleza de esa comunicación.

¹⁵ Eliade que “para ciertas conciencias (...) en crisis es siempre posible un salto histórico que les permite alcanzar posiciones espirituales de otro modo inaccesibles” (Eliade, M., 1996, p.16)

¹⁶ Para ver el alma del mundo y escuchar su mensaje.

¹⁷ James Hillman propone en su obra *El pensamiento del corazón* una nueva psicología orientada a la atención del entorno como camino para la sanación del sujeto. Expone que todo lo que nos rodea nos presenta un rostro formado por estructuras, colores, texturas, etc. y que esta forma expresiva de manifestarse es propia de seres animados. Pensando así, se le devuelve al mundo su capacidad “anímica” donde los animales, plantas y objetos tienen "alma". (Hillman, J.,1999)

¹⁸ Arnold Van Gennep llama "*ritos preliminares* a los de separación del mundo anterior, *ritos liminares* a los ritos ejecutados durante el estadio de margen y *ritos postliminares* a los ritos de agregación a un mundo nuevo". (Van Gennep, A., 2013)

¹⁹ Los conceptos chamánicos que se introducen en el presente capítulo continúan desarrollándose en los próximos, principalmente bajo la perspectiva de los discursos socio-políticos y de los catárticos.

²⁰ El mismo Eliade, antes citado, analiza el caso de Brancusi y sostiene que “El comportamiento del artista (...) reencuentra y recupera una religiosidad de tipo extremadamente arcaica desaparecida desde hace milenios en el mundo occidental” (Eliade, 1995, p.142). Y continúa diciendo que se define a sí mismo como “un primitivo que ve e interpreta” , y que siente “una presencia, una fuerza, una intención que sólo puede ser llamada sagrada” (Eliade, 1995, p.143).

²¹ "Anamnesis". Definición según RAE: 2. f. reminiscencia: representación o traída a la memoria de algo pasado.

sólo atendemos a los aspectos positivos. Eso forma parte de nuestra capacidad de soñar, hacia atrás, con vistas a un pasado más o menos remoto, pero, también hacia adelante, proyectando el futuro que deseamos construir. Tan importantes son los sueños en cuanto aquello que nos define como seres humanos, que podríamos decir, retomando las palabras de Shakespeare en *La Tempestad*, que "Estamos hechos de la misma materia que los sueños. Nuestro pequeño mundo está rodeado de sueños"²².

Si quisiéramos forzar nuestro sentir nostálgico trasladándonos mediante ensoñaciones a nuestro origen más remoto llegaríamos a ese momento único en el que la vida se originó por primera vez. Es un pensamiento que nos sorprende, sobre el que no solemos meditar, pero cierto, ya que en realidad "Todos los organismos de nuestro mundo descendemos del primer ser vivo que apareció sobre la faz del planeta (...) Los seres vivos sólo somos transmisores de la vida de una generación a la siguiente, pero no la generamos de nuevo. En cierto sentido, muy profundo, todos los seres vivos seguimos siendo aquel primer organismo"(Martínez y Arsuaga, 2002, p. 174). La reminiscencia de esta realidad, nosotros mismos como parte esencial del primer Ser, es excelente punto de partida para quienes desean iniciar su camino en la reconexión con lo natural: la anamnesis del vínculo ancestral que nos liga con todas y cada una de las criaturas. Supondría además, que el “tesoro” que anhelamos no habría que buscarlo muy lejos, pues puede ser encontrado en nuestro interior; o dicho en las palabras de Lao-Tse: "Sin salir de la puerta se conoce el mundo. Sin mirar por la ventana se ven los caminos del Cielo.”²³

Mircea Eliade en *El vuelo mágico* hace una exposición similar recordando la historia del rabino Eisik de Cracovia que el indianista Heinrich Zimmer extrajo de los Cuentos jasídicos de Martin Buber²⁴, según la cual “el verdadero tesoro (...) yace sepultado en los lugares más recónditos de nuestra propia casa, es decir, de nuestro propio ser. Está detrás de la estufa, como generador de vida y de calor que gobierna nuestra existencia." Pero esta circunstancia constituye en sí misma una paradoja, ya que parece que esa revelación llega siempre después de un viaje a una región extranjera y en contacto con gente oriunda del lugar. (Eliade, 1995, p.160).

Cabe mencionar que el viaje, simbólico o real, como reflejo de la búsqueda de profundidades, era un tema que estaba en pleno debate a principios del siglo XX. Es precisamente entonces cuando Freud publica su técnica de exploración de las profundidades del inconsciente; Jung, excavaba más aún, hasta el “inconsciente colectivo”; Emile Racovitza investiga los “fósiles vivientes” en las cavernas; Lévy- Bruhl encuentra una especie de mentalidad arcaica antecesora de la lógica humana, etc. Todos estos estudios no hubieran podido gestarse durante la mentalidad racionalista de la segunda mitad del siglo XIX, porque suponen un descenso a mundos ocultos, poco familiarizados con la investigación científica “clásica”.

Así pues, contemporáneos al interés apasionado por la vuelta a los orígenes, Mateo Hernández y Constantin Brancusi realizan su particular *viaje* a París donde, en contacto con las creaciones de la vanguardia y el descubrimiento del mundo arcaico, emprenden un proceso de *interiorización* de su propia experiencia vital. La *interiorización* es otra forma de referirse a la búsqueda de profundidades o *descensus ad inferos*, y versa sobre “un retorno hacia un mundo secreto e inolvidable, mundo a la vez de la infancia y de lo imaginario”(Eliade, 1995, p.161). Atendiendo a ello, Constantin Brancusi, campesino de los Cárpatos, halla su fuente de inspiración en su propia tradición “rumana”, después de su contacto con las artes exóticas y "primitivas" de origen africano. Mateo Hernández por su parte, formado como cantero en la sierra salmantina, toma conciencia de sus raíces “ibéricas”, también en París, al estudiar la estatuaría egipcia conservada en el Louvre, influencia que experimenta de forma similar el escultor suizo Édouard Marcel Sandoz. (3.1-4)

²² Igualmente Juan Luis Arsuaga en *El collar del neandertal* recurre a este pensamiento de Shakespeare para ilustrar su discurso sobre la dimensión más profunda y misteriosa de la naturaleza humana. (Arsuaga, 2012, p.266).

²³ Lao-Tsé. (2012). Tao Te Ching (2da ed.). Madrid: Editorial Tecnos. Grupo Anaya, S. A., (47), p.119.

²⁴ “Este piadoso rabino, Eisik de Cracovia, tuvo un sueño que le ordenaba ir a Praga: allí, bajo el gran puente que conducía al castillo real, descubriría un tesoro escondido. El sueño se repitió tres veces, y el rabino decidió partir. Al llegar a Praga, encontró el puente, aunque vigilado noche y día por centinelas. Eisik no se atrevió a excavar. Vagando por los alrededores, terminó por atraer la atención del capitán de los guardias, que amablemente le preguntó si había perdido alguna cosa. Con sencillez el rabino le contó su sueño. El oficial estalló de risa: “¡Pobre hombre!, ¿verdaderamente has gastado tus suelas en recorrer todo este camino por un sueño? ¿Qué persona razonable creería en un sueño?” También el oficial había oído una voz en sueños: “Me hablaba de Cracovia y me ordenaba ir allí y buscar un gran tesoro en la casa de un rabino llamado Eisik, Eisik hijo de Jekel. El tesoro debía ser descubierto en un polvoriento rincón, donde estaba enterrado detrás de la estufa”. Pero el oficial no otorgaba fe alguna a las voces oídas en sueños: el oficial era una persona razonable. El rabino se inclinó hasta el suelo, le dio las gracias y se apresuró en volver a Cracovia. Excavó en el rincón abandonado de su casa y descubrió el tesoro que puso fin a su miseria.” (Eliade, 1995, p.160)



3.1 Arte egipcio. Estatua de Horus en forma de Halcón (332 a. C. -395 d. C.). Granitoide. 39 x 37,5 x 22 cm

3.2 Hernández, Mateo. *Águila* (1918). Mármol negro. 23 cm.

3.3 Sandoz. *Cóndor* (1911). Bronce. 39 cm

3.4 Brancusi. *Maiăstra* (1910-12). Mármol. Impresa con sales de plata. Foto de Fotografía de Constantine Brancusi. MNAM- Centro G. Pompidou, París.

Una nueva coincidencia se aprecia en los tres casos. Aquel que los asiste en el camino del tránsito, bien sea protagonizando la trama de los mitos y leyendas rumanos, manifestándose en las representaciones del Egipto faraónico, o como referente natural para los estudios morfológicos, es el animal.

El animal-espíritu auxiliar

Pero, a través de los paralelismos, se aprecian matices diferentes en su aproximación a la fauna. Tanto Mateo Hernández, durante sus visitas al zoológico del *Jardin des Plantes de París* (3.5), como Sandoz, que invita a los animales a posar en el espacio de su estudio (cap 9), ambos recurren a la observación del natural, pues les resulta imprescindible el contacto directo para escuchar el mensaje y transmitirlo²⁵. Podemos decir, que al representar el sentimiento y la reacción del animal frente a la contemplación humana, sus obras constituyen un trabajo de investigación acerca de la comunicación del hombre con los animales²⁶, sobre su relación emocional y también espiritual. Se aprecia en ellos la influencia de Francisco Pompón²⁷, en su modo de exaltar al animal a través de la elegancia tranquila y serena del movimiento, huyendo de cualquier alarde de agresividad o dramatismo propio de las composiciones efectistas de los románticos y naturalistas como Antoine-Luis Barye²⁸.

Algunas de las obras de M. Hernández, estableciendo lazos de empatía con los primates, ofrecen versiones sobre el tema de la maternidad, prestándose a recordar lo reducida que es la distancia que separa a la especie humana de la animal²⁹. Investigando en torno a asociaciones con la imaginaria egipcia encontramos que frecuente es también, en esta última, la representación de situaciones maternas. Nos resultó especialmente interesante, de cara al rol del animal como guía protector, el descubrimiento de pequeños talismanes destinados a ofrecer ayuda y respaldo durante los momentos del parto: espíritus auxiliares del nacimiento. (3.6-8)



3.5 Hernández, Mateo trabajando en el " Jardín de las Plantas" en París, alrededor de 1916. Foto publicada por Antonio Garrido en http://www.bejar.es/turismo/hernandez_vida.asp. 07/07/2025.

3.6 Hernández, Mateo. *Maternidad- gorilas* (1948). Granito del Labrador. Museo de Mateo Hernández. Béjar, Salamanca.

3.7 Arte egipcio. *Madre mona con su cría* (945-656 a. C.). Esteatita esmaltada. 6 x 1,8 x 3,7 cm

3.8 Arte egipcio. *Estatuilla de babuino sentado. Papio hamadryas* (664-332 a. C.). Granodiorita blanca y negra. 34,5 x 19,2 x 23 cm

La proximidad de Brancusi con respecto al animal es de otra índole. En su caso, la esencia del ser se filtra a través de los personajes míticos y fabulosos de las leyendas. Por consiguiente no le resulta necesaria una cercanía física al espécimen real, le basta la confluencia espiritual en el mundo del ensueño. Esa diversidad de enfoque repercute en dos aspectos sustanciales a las obras: por un lado en la biodiversidad temática, y por otro, en el grado de abstracción.

Atendiendo al primer aspecto, hay que tener presente que el estudio de campo en un paraje zoológico ofrece como estímulo a la creación una variedad de especies muy amplia. Por esta razón encontramos entre las obras de M. Hernán-

²⁹ Una visión de la relación humano-animal mucho más emocional que las concepciones de la escultura inmediatamente anterior.

²⁵ En el capítulo 9, en relación a la obra personal y al mito poético, nombramos estas experiencias como resonancias.

²⁶ "En nuestros tiempos, en los que está latente la falta de conocimiento del hombre con el hombre como medio de comprensión, ha de destacar la idea de Mateo Hernández de hacer sus obras con la condición, todavía más difícil, del entendimiento del hombre con los animales"(Hernández González, 1984, p.17)

²⁷ Francisco Pompon, escultor francés, dedicado desde 1884 a la escultura animalística con un estilo basado en la armonía de formas y volúmenes. Un ejemplo de sus esculturas más conocidas es el *Oso blanco*.

²⁸ Antoine-Luis Barye, escultor del romanticismo realista francés, asociado a la corriente de los animaliers del XIX.

dez y de Sandoz: leones, panteras, canguros, hipopótamos, camellos, elefantes, osos, simios, focas, grullas, buitres, gacelas, fenecos, etc., cualquier animal es digno de ser interpretado³⁰, una mentalidad contraria a la de los animaliers del XIX, para los que sólo podían ser merecedores los llamados animales nobles, como el caballo o el león, Brancusi tampoco tiene prejuicios en relación a las esencias, y afronta temas diversos como: pingüinos, focas, peces, gallos, tortugas³¹, pero apasionado del misterio de la ascensión, se centra de forma evidente en torno a las aves sagradas y a las columnas sin fin, motivos ambos que evocan la esencia del vuelo y la sublimación del ser³².

La abstracción-captación de la esencia

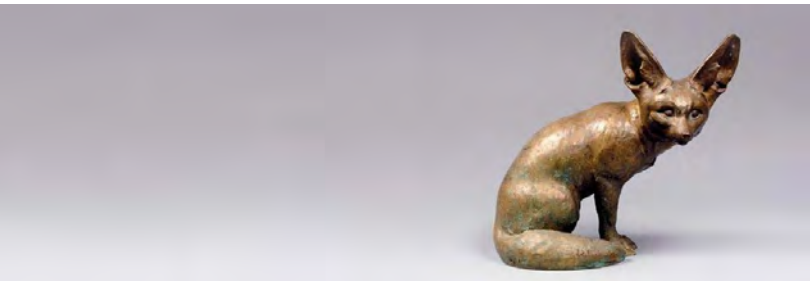
En relación a la abstracción, cabe señalar que en la escultura "primitiva", el nivel de simplificación se asocia a la condición mágica del objeto, de tal manera que, a menor definición de los detalles, mayor evocación de la esencia, mejor receptáculo del alma y superior concentración de poder.

Compartiendo esa afinidad se puede decir que Brancusi, Hernández y Sandoz alcanzan diferentes niveles de abstracción en función de sus inquietudes particulares.

Brancusi, interesado por el alcance místico de la obra, reduce al máximo lo descriptivo apoyándose en el sentido del volumen, de la textura, del espacio y del ritmo. Podríamos decir que sus esculturas son concebidas como *arquetipos*, pero "arquetipos" de acuerdo al sentir de Gaston Bachelard³³, según el cual estos son imágenes primordiales que espiritualizan la materia.

Por su parte, M. Hernández, dejando constancia de su preocupación por la severidad de las formas, mantiene el recuerdo de la figura bloque, cuboide o cuadrangular³⁴, afín al ideal estereométrico de la escultura egipcia, pero también, de acuerdo a ella, se permite referencias naturales, aunque sean simplificadas, a la fisonomía animal. Worringer señala que acontece una paradoja análoga en ambos³⁵: “el más craso naturalismo unido a la más abstracta estilización (...) dos elementos artísticos formales, diametralmente opuestos” (Worringer, 1985, p.49).

Próximo a M. Hernández en el carácter de sus trabajos, Sandoz admite en ocasiones ciertas licencias que lo distancian del hieratismo faraónico³⁶, quizás condicionadas por la calidad expresiva del barro con el que modela³⁷. Un ejemplo de ello es su obra *Feneco*, en la que se rompe con la frontalidad de la pose y se aprecia el latir de una textura superficial. (3.9)



3.9 Sandoz. *Feneco* (1920). Bronce. 28, 3 x 29, 5 x 20 cm

La materia-vehículo sagrado

El proceso de sacralización de la realidad, o tendencia a percibir lo sagrado en su totalidad, es el mismo independientemente del motivo elegido. Así, cualquier elemento de nuestro cosmos habitual, ya sea una piedra, un árbol, un astro, un animal, puede ser "digno de veneración y respeto"; de hecho, así lo refiere literalmente una de las diversas acepciones que acompañan la definición del término "sagrado".³⁸ Pero la recuperación de la “presencia-en-el-mundo” específica del hombre arcaico convoca a una de las más poderosas *hierofanías*³⁹ asociadas a la escultura pre-clásica: la materia, especialmente la piedra: un continente de misterio, "sacralidad,

fuerza, suerte" (Eliade, 1995, p.163). Según el pensamiento chamánico, el carácter enigmático por albergar un secreto, añade poder a la materia, uniendo a quienes lo comparten y alejando a los que no participan de él.

Brancusi y M. Hernández adoptan la misma forma de adorar a la piedra, entregándose al proceso de trabajo, en concreto durante el pulido hipnótico de la superficie, como si se tratara de un ritual de tránsito. Eliade, en relación a Brancusi, reconoce apreciar en esa especie de intimidad vivida con la piedra, un estado de *ensoñación en la materia* similar al que analiza G. Bachelard, cuando explica que las sustancias hablan, y que es durante el mágico trance de escucharlas cuando la materia clama "al nacimiento, a la vida y a la espiritualidad"⁴⁰ (Eliade, 1995)

Apreciamos sin embargo, alrededor de esa vocación por el material una diferencia esencial que palpita entre Brancusi y Mateo Hernández. Al primero su obsesión por la ascensión como ritual, y por las criaturas y estructuras mágicas, o médiums que propician el vuelo, lo acercan al pensamiento chamánico. Tanto el animal como la materia, ya sea piedra o madera, son vehículos para trascender acogiéndose oníricamente a los ritos que conducen al *renacimiento espiritual*. Para Mateo, en cambio, lo que prima es el anhelo de eternidad a través de su obra. El animal y la piedra son igualmente sus medios para trascender, pero en el sentido de prolongar su existencia a través de la escultura, es decir; su principal anhelo no es *renacer* sino *perdurar*.

Este juego de matices diferenciales entre la perdurabilidad y el renacimiento espiritual nos introduce en el análisis del siguiente aspecto: la inmortalidad-transcendencia del ser.

La inmortalidad-trascendencia del ser

Es natural reconocer que muchas veces nos mueve el poderoso "anhelo de que nuestro recuerdo perdure, a través de nuestros actos, en la memoria de los demás"⁴¹ Mateo Hernández se impulsa por ese deseo, pero al mismo tiempo está ligado emocionalmente a sus obras, tanto; que prioriza la inmortalidad de éstas por encima de la suya propia. Así confiesa: “Cuando este mundo esté totalmente deshabitado, que mis estatuas permanezcan en él, quiero que duren siempre, pero no por mí, sino por ellas. Las saqué del bloque para eso, para que no muriesen nunca. (...) Nosotros pasamos, que nuestras obras perduren"⁴² (Hernández, Mateo, 1935). Por todo ello, centramos el análisis de la perdurabilidad alrededor de la figura de Mateo y su afinidad por el arte egipcio.

Es oportuna la apreciación del teórico Wilhelm Worringer⁴³ en la que apunta que “El egipcio, enteramente orientado hacia esta vida, no quiere morir y espera siempre (...) poder prolongar, en la ultratumba su existencia terrenal”. “A la representación de la eternidad de la materia en el sepulcro”, le corresponde “el pensamiento de la eternidad de la materia”. Y esta idea sólo puede expresarse en el lenguaje de la piedra. Quizás, en vez de hablar de *eternidad* resulta más acertado utilizar la expresión *duración continua*. Dicho con otras palabras; todo aquello que preocupa al pensamiento egipcio está orientado a prorrogar la presencia en el "más acá". (Worringer, 1985, p.68).

Ese amor egipcio por la continuidad se proyecta en dos facetas. Una de ellas es su propio estilo uniforme y reglado, petrificado en convención y formulismo que únicamente se permite cierta flexibilidad, cuando se aleja de la escultura político-religiosa y se relaja con temas domésticos o familiares. El otro aspecto es el deseo de preservar los restos orgánicos de humanos y animales, de momificar a todos los seres por los que sienten vínculos afectivos y espirituales. En este sentido fue muy reveladora la exposición *Animales y Faraones*, realizando una muestra-homenaje a los egipcios y su relación con la fauna, reconociéndoles su labor como "naturalistas, zoólogos, ornitólogos, entomólogos y, ante todo de excepcionales artistas animalistas"⁴⁴ A parte de los conocidos sarcófagos protectores de los restos, se revelaban como joyas inéditas unas pequeñas obras

³⁰ Quizás estaban de acuerdo con el mito poético expuesto en el cap 9 , según el cual cualquier animal en estado de pureza, es decir; sin estar humillado por el hombre, es manifestación natural de dignidad porque existe armonía entre el poema (alma) y los actos.

³¹ Véase la selección de obras recogida en su ficha de artista.

³² Incluso otorga a alguna tortuga el don del vuelo (véase ficha del autor).

³³ Gaston Bachelard, uno de los grandes pensadores del siglo XX, preocupado por analizar las relaciones entre la materia y la imaginación. Autor de libros de ensayo como *La poética del espacio*. Influyó en el pensamiento de James Hillman.

³⁴ Afín al ideal estereométrico de la escultura "exótica".

³⁵ El arte egipcio y M. Hernández.

³⁶ Como se puede apreciar en algunas de las obras recogida en su ficha.

³⁷ Como se puede apreciar en algunas de las obras recogida en su ficha.

³⁸ Definición de "sagrado" según la RAE: adj. Digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad. 2. adj. Que es objeto de culto por su relación con fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido. 3. adj. Perteneciente o relativo al culto divino. 4. adj. Digno de veneración y respeto. Consultada el 27 de septiembre de 2015, <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=sagrado>

³⁹ *hierofanía* es una expresión que emplea Eliade para referirse a la manifestación de lo sagrado.

⁴⁰ Bastad, J. A., Sobre el tiempo de la ensoñación poética en Bachelard: el instante. Consultada el 28-09-2015, <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num1-articulos-blog/369-sobre-el-tiempo-de-la-ensonacion-poetica-en-bachelard-el-instante>

⁴¹ Martínez Mendizábal, I., (2015). En el Prólogo La cueva de los mayores que presenta el libro de Loreto Rubio Os necesito a todos.

⁴² Estas palabras formaron parte del discurso de Mateo Hernández durante su conferencia en La Sorbona (París, 9 de enero de 1935).

⁴³ Wilhelm Worringer (Aquisgrán, 1881-Múnich, 1965). Historiador y teórico del arte alemán. Fue el discípulo más brillante de Alois Riegl. Es conocido por su teoría de la Einfühlung (empatía o proyección sentimental) por la cual, el impulso de satisfacción se culmina en la belleza de lo orgánico; mientras que, el impulso abstraccionista encuentra su dicha en la belleza inorgánica, en lo que se rige por leyes y necesidades abstractas.

⁴⁴ (Asensi, M. V., Barbotin, Ch., Bovot, J. L., Brindonneau, C., Charron, A., Couton-Perche, N., et al., 2015, p.13). Exposición Animales y Faraones.

en madera que recogían talladas en la misma pieza, la figura representativa del animal venerado sobre la base-peana-caja contenedora de la reliquia. Parece ser que el resto momificado, guardado en el interior del pedestal, servía para vehicular la plegaria a los dioses. Resulta interesante observar la conexión entre estas manifestaciones y alguna de la esculturas con peana de M. Hernández, en concreto la *leona* de 1920. Investigando sobre posibles papeles simbólicos del pedestal, observamos que se podrían establecer analogías con la perdurabilidad y la transcendencia espiritual. Las bases como tales son elementos visualmente pesados que dan firmeza y seguridad a la pieza, y que por medio de la gravedad la afianzan sobre la tierra, por lo tanto; son vehículos de lo perdurable. Mientras que la presencia de una estructura delgada y vertical en la parte inferior de una escultura, como en el caso de las creaciones de Brancusi, desafía la gravedad, conecta la obra al suelo y la impulsa en su proyección ascendente. Luego, podría decirse que en el primer caso, la base peana de prisma rectangular hace las veces de caja-relicario real o simbólico ligando al individuo al mundo de los vivos, y en el segundo procedimiento, el elemento esbelto se encuentra liberado, o está en proceso de liberarse, de la carga orgánica y se centra en dirigir la parte espiritual que debe elevarse.⁴⁵ (3.10-11)



3.10 Hernández, Mateo. *Leona* (1920). Madera.



3.11 Arte egipcio. Ataúd de musaraña (664-332 a. C). Madera de taray. 4,2 x 18,3 x 3,9 cm

Resulta conmovedor pensar que, atentando contra el anhelo póstumo de M. Hernández, tras su muerte, un infortunado accidente dañó una de sus esculturas más emblemáticas, su *Autorretrato sedente*, una representación extremadamente fiel a los retratos faraónicos⁴⁶. Al parecer un incendio se desencadenó en el patio exterior del Palacio de Cristal de Madrid, donde se hallaban ésta y otras esculturas de M. Hernández, almacenadas tras la exposición Nacional de 1952. Fue restaurada clandestinamente, y no se supo nada de lo sucedido, hasta que fue instalada en Béjar en 1962 como monumento público y la intemperie atacó e hizo visible el estuco de la reconstrucción. Es triste que la talla en piedra no resultara ser, después de todo, un seguro de perdurabilidad para su legado. (3.12)



3.12 Abandono de las esculturas de Mateo Hernández junto al Palacio de Cristal de Madrid.

El vuelo–ascensión cósmica

Recordemos que Brancusi, por su parte, antepone al deseo de perdurar, su sueño de ascensión, de elevación, de renacimiento en un nuevo ser únicamente espiritual. Abandonada la carga física, sólo queda el *alma*⁴⁷, el *pensamiento simbólico* asociado al *sentimiento poético*, la expresión de la idea abstracta contenida de belleza y emoción.

Desde el punto de vista del material, Brancusi venera la piedra, símbolo ancestral de lo perdurable, la madera, sustancia intrínseca al árbol sagrado y el metal pulido y resplandeciente, metáfora de la luz divina. Todos ellos son medios poderosos para guiarse en su camino como guerrero del conocimiento de lo oculto. Por ésta y otras razones que vamos a analizar, veremos como la transformación que sufre este campesino de los Cárpatos recuerda desde su origen a la iniciación al aprendizaje del chamanismo.

Lo primero es el nacimiento de la vocación chamánica, que puede ser espontánea, producida por una elección o llamamiento de los dioses, en el caso de Brancusi invocada por los espíritus de los antepasados de los Cárpatos, o bien puede deberse a una transmisión hereditaria, herencia de la tradición rumana. De cualquier modo el futuro hombre- mago, se separa del mundo de los profanos justamente porque se halla en relación directa con lo sagrado y ha sido iniciado a través de una serie de experiencias extáticas como sueños, alucinaciones, mitos, nostalgias, etc. Todas estas experiencias parece que siguen el esquema propio de cualquier ceremonia de iniciación: sufrimiento, muerte y resurrección o plenitud mística, pero lo que realmente las hace tan interesantes para nuestro estudio es su contenido que, aún siendo muy variado, recoge casi siempre como temas centrales los mitos de la “ascensión” o el “vuelo mágico”.

Como hemos anunciado anteriormente son dos los principales elementos temáticos, de raíces en la cultura y folklore rumano, a los que recurre Brancusi: la *Maiïastra*, pájaro sagrado que guía a los héroes en su tránsitos de superación y la *Columna sin fin*, encarnación plástica del *Axis mundi*, conector de la tierra con el cielo y por extensión del hombre con los espíritus superiores.

Los ritos de ascensión por el Árbol del Mundo son todas imágenes simbólicas que aluden al mito de *Illud tempus*⁴⁸, época sagrada en que las comunicaciones entre el Cielo y la Tierra , entre los dioses y los hombres, y entre los animales y el hombre, eran fluidas. Sólo después de una catástrofe primordial, comparable a la “caída bíblica” se produjo la ruptura de comunicaciones⁴⁹. Desde entonces sólo ciertos elegidos o privilegiados, héroes, brujos, chamanes, “artistas”, tienen a través de la ascensión celeste la posibilidad de volver al origen del Tiempo.

La *Columna sin fin*, aunque no constituya en sí misma una representación del tema animal, nos parece de suma importancia para nuestro estudio, pues al igual que las aves sagradas, responde a la inquietud del artista por el simbolismo de

⁴⁷ Según el mito poético cuando uno abandona el personaje (representado por la carga física), sólo queda el poema (la interpretación abstracta) y la poesía (el alma). Ese tema queda pendiente de continuar siendo desarrollado en futuras investigaciones posdoctorales.

⁴⁸ Quizás, los espíritus auxiliares no tuvieron alcance para extender sobre ella su manto protector, al no reconocerla hermanada en la temática animalista.

⁴⁹ Quizás, los espíritus auxiliares no tuvieron alcance para extender sobre ella su manto protector, al no reconocerla hermanada en la temática animalista.

⁴⁵ Si conectáramos lo dicho con el mito poético del capítulo 9, podríamos decir que la figura tallada sobre el pedestal evoca el poema del individuo, y la peana, contenedor de restos orgánicos es la parte que relativa al personaje. Ambas, forman la unidad. En el caso de Brancusi, el interés se focaliza en el poema.

⁴⁶ Quizás, los espíritus auxiliares no tuvieron alcance para extender sobre ella su manto protector, al no reconocerla hermanada en la temática animalista.

la ascensión. Claramente Brancusi reencontró en ella un motivo ligado al folklore rumano, la Columna del Cielo, *columna cerului*,⁵⁰ pero su origen se remonta al *axis mundi* de la cultura megalítica⁵¹, Centro del Mundo que sostiene la bóveda celeste y que asegura la comunicación entre el reino superior y el inferior. Tal es su importancia que se dice que "es un lugar sagrado por encima de todo", por eso todos los puntos de una brújula convergen en ella⁵².

Brancusi no imagina su Columna como una forma limpia que pueda atender al significado de "eje de sujección", la sueña provista de hendiduras o registros para trepar, para facilitar la subida ritual. Esas formas romboidales eran frecuentes como motivos decorativos en la arquitectura campesina rumana, pero se remitían igualmente a la misma simbología del *Axis mundi*. (Eliade, M., 1995) Es muy ilustrativa la fotografía de 1920 en la que aparece el artista en el jardín de Voulangis⁵³, momentos antes de izar una de sus Columnas sin fin, justo durante el ascenso por la pendiente inclinada. (3.13-14)



3.13 Brancusi instalando la columna sin fin en Voulangis. Entre 1920 y 1927. Fotografía de Edward Steichen. MNAM-Centro G. Pompidou, París.



3.14 Brancusi. Columna sin fin (1937-38). Impresa con sales de plata. Foto de Fotografía de Constantine Brancusi. MNAM-Centro G. Pompidou, París.

Se pueden localizar por todo el mundo múltiples ejemplos de rituales análogos. Cabe citar uno muy representativo que tiene una fuerte asociación visual a la fotografía en Voulangis⁵⁴. Corresponde a la ceremonia de iniciación de la chamana Araucana en las Antillas. El ritual consiste en escalar por un tronco escalonado de tres metros, llamado "rewe", anclado permanentemente con cierta inclinación frente a la casa de la machi. La primera ascensión suele tener carácter iniciador, pero las siguientes tienen funciones curativas. El chamanismo debe cumplir una serie de pasos, pues la comunicación con los dioses tiene un fin. Cuando la chamana abandona su lastre físico y vuela para presentar su plegaria, hacer su consulta o ruego, debe luego volver para poner en práctica la revelación y favorecer con ello la cura. (3.15-17)

Pero, comenta Eliade que el escultor absorbe la esencia de la Columna del Cielo como símbolo ancestral de transcendencia, y lo impulsa aún más allá, hacia el infinito, camino a la libertad absoluta, exorcizando las *instalaciones foráneas*⁵⁵ propias de la condición humana, es decir; los prejuicios, culpas, miedos, frustraciones. "Basta con dejarse llevar por la potencia de la obra para recuperar la beatitud olvidada de una existencia libre de todo sistema de condicionamientos." (Eliade, 1995, p.165.)

El segundo elemento temático de Brancusi son los *Pájaros sagrados*, motivo más centrado en el discurso de nuestra tesis. La *Maïastra* se inaugura en 1912, pero evoluciona al *Pájaro en el espacio*, con una dimensión más sintética y esbelta, rea-

lizando la primera versión en 1919 y la última en 1940. Su continuidad y repetición en un claro síntoma de su obsesión por el vuelo. Originalmente el punto de partida fue un popular motivo rumano, la *Pasarea maïastra*, cuyo significado literal es "pájaro maravilloso". En la leyenda, el ave asume la responsabilidad de un espíritu auxiliar que guía y protege al héroe, Fat-Frumos, hasta la liberación de la princesa⁵⁶.



3.15 Poste ceremonial Rewe (siglo XX) Pueblo mapuche, Araucanía, Chili. 278 x 50 x 50 cm 10 cm

3.16 La ceremonia de "lais" en Java (1969). Fotografías.

3.17.1 . La ceremonia de "lais" en Java, (1969). Fotografía

3.17.2 . La ceremonia de "lais" en Java, (1969). Fotografía

3.17.3 . La ceremonia de "lais" en Java, (1969). Fotografía.

3.17.4 . La ceremonia de "lais" en Java, (1969). Fotografía.

Brancusi tiene presentes dos características del ave sagrado: su plumaje dorado⁵⁷ y su cabeza alzada justo anunciando el momento del despegue, propiciando la elevación y desafiando la gravedad. Atendiendo a ambos aspectos, la *Maïastra* de mármol termina metamorfoseándose a una elipse delgada radiante en pureza, encarnando el aura, un campo energético de radiación luminosa⁵⁸, irresistible al impulso del vuelo. (3.18-20)

Como consecuencia de lo expuesto no sería descabellado llegar a la conclusión de que los Pájaros de Brancusi son autorretratos de su propio devenir⁵⁹ o *becoming animal*. Él mismo confiesa su deseo de coronar una colosal *Columna sin fin* con un *Pájaro en el espacio* dispuesto al *vuelo*. Evocando de nuevo la imagen de su ascenso en Voulangis, es fácil visualizar el final de la acción imaginando en lo más alto a *Brancusi en el espacio*. En todas las culturas chamánicas se concede al medicine-man la facultad de transmutar en animal. Las metamorfosis

⁵⁰ Originario en la prehistoria fue un motivo muy extendido por todo el mundo y del que se conocen múltiples versiones: la columna Irminsul de los antiguos germanos, los pilares cósmicos de las poblaciones norasiáticas, la Montaña central, el Árbol cósmico, etc.).

⁵¹ (IV-III milenio a. C.)

⁵² Según Eliade "todo microcosmos, toda región inhabitada, tiene un centro; esto es, un lugar que es sagrado por encima de todo". Eliade, M. (1991). *Symbolism of the Centre' in Images and Symbols. Princeton*, p.39

⁵³ Voulangis es una población francesa, en la región de Isla de Francia.

⁵⁴ Por la ascensión a lo largo del tronco, acción que se repite en ambos casos.

más poderosas son aquellas que culminan en Pájaro, pues el *vuelo* asegura la percepción de las verdades metafísicas, es por lo tanto símbolo de clarividencia⁶⁰. Los hechiceros, para adoptar y poseer la nueva identidad, deben recurrir a la imitación, vestirse con trajes emplumados, armarse de amuletos y volar, cantar, "hablar" como el espíritu auxiliar, de alguna manera mueren como humanos para renacer como aves. (Eliade, M., 1996). Así, al morir se produce el retorno al tiempo primordial en el que todos los humanos tenían la capacidad de ascender a los Cielos. (3.21-22)



3.18 Brancusi. *Maïastra* (1912). Bronce. 55,5 x 59,7 x 59,7 cm. La Tate Gallery, Londres.
3.19 Brancusi. *Pájaro en el espacio I* (1927). Impresa con sales de plata. Foto de Fotografía de Constantine Brancusi. MNAM- Centro G. Pompidou, París.
3.20 Brancusi. *Pájaro en el espacio II* (1931-36). Impresa con sales de plata. Foto de Fotografía de Constantine Brancusi. MNAM-Centro G. Pompidou, París.



3.21 *Traje de Ndungu* (1889). Pueblo woyo, Congo. 160 x 32 x 142 cm
3.22 *Amuletos* (1931). Pueblo Mande, Senegal.

Muchos pensadores y críticos se han cuestionado la causa de la repetición incansable de Brancusi de los mismos motivos escultóricos durante las dos últimas décadas de su vida. Puede que la opción más poética la plantee Eliade al preguntarse "¿Será que después de haber erigido la columna que llevaba al cielo, Brancusi ya no tenía nada que hacer en la tierra y, al menos simbólicamente, ya no estaba entre nosotros?" (Eliade, 1995, p.157). Ese planteamiento encajaría con la hipótesis de su devenir en ave, porque obsesionado con "volar", puede que ascendiera por la columna sagrada y una vez allí, encarnado en uno de sus pájaros, se dejara llevar planeando hacia el infinito. O quizás, simplemente, cada nueva versión sea un reflejo de su entrada en bucle durante el prolongado ensueño.

⁶⁰ "Los chamanes –siberianos, esquimales, norteamericanos, etc.-vuelan. En todo el mundo se atribuye a los brujos y a los medicine men el mismo poder mágico. En Malekula los hechiceros (bwili) tienen la facultad de transformarse en animales, pero se trasmutan preferentemente en gallinas y en halcones, porque el poder de volar los hace semejantes a los espíritus". (Eliade, 1996, p.366).

A modo de cierre, nos parece interesante introducir una breve reseña sobre visiones más recientes, que indican la permanencia de las dos añoranzas claves sentidas en el presente capítulo. Una es la que se refiere al tiempo mítico de nuestro pasado prehistórico, nostalgia por excelencia, representada por el artista italiano Mario Merz. La otra, que propiamente no es una nostalgia, atiende a la poética de la muerte, desde una perspectiva muy diferente a la egipcia, como se explica más adelante, a través del fotógrafo gallego Manuel Vilariño⁶¹.

Mario Merz trata de entender la "presencia-en-el-mundo" específica del hombre del paleolítico. Sus pinturas se asemejan a las rupestres, poderosas y gestuales. De nuevo *pensamiento simbólico* y *sentimiento poético*. (3.23-24)

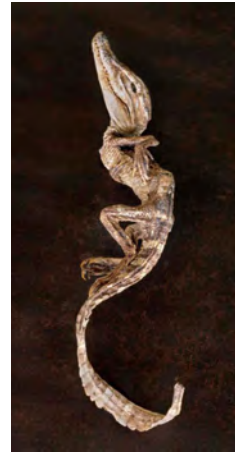


3.23 Merz, Mario. *Cocodrillo d'argento* (1980). 420 x 200 cm
3.24 Documentation from 'Art in Europe after 1968' (1980)

En ocasiones despegamos los soportes de papel o tela del muro vertical para conformar espacios, paradójicamente refugios abiertos, habitáculos primitivos a medio construir, que invitan a entrar y a contemplar las mismas imágenes exteriores, pero esta vez volteadas horizontalmente en el espacio interno, como si desde fuera se apreciara la realidad y el interior revelara su representación en la cueva. Lugares que evocan de este modo a la caverna, puntos de expresión y encuentro, prueba de una primera tecnología de la comunicación. Casi siempre recurre al animal prehistórico como vehículo de antiguos mitos y símbolos del pasado ancestral: lagartos, cocodrilos, rinocerontes, especies que continúan entre nosotros, pero que cuyo origen se remonta a eras muy antiguas. Y recoge la esencia del vuelo mágico, reflejo de lo trascendente, como por ejemplo en su *Cocodrilo de plata*, donde el espíritu que se eleva en abstracción y luz mística. En fin, muchos o casi todos los aspectos que hemos analizado en torno al "animal como símbolo de lo trascendente", se encuentran sentidos y reinventados al trasluz de la obra de Mario Merz.

En cuanto a Manuel Vilariño, la primera impresión que transmiten sus obras recuerda el arte funerario egipcio, pero una contemplación más serena nos muestra una visión muy diferente. Los primeros pretendían la perdurabilidad de la vida terrestre a través de la conservación de los amados restos momificados. Los cuerpos inertes de los animales de Vilariño, cuidadosamente expuestos en el marco de una escenografía barroca, están escenificando un drama: han sido ahorcados, atados, algunos después amortajados, pero no con el manto egipcio que envuelve en lino cuidadosamente plegado la reliquia venerada. (3.25-27) En el caso de Vilariño los animales no transmiten su mensaje, no son un fin en sí mismos, no están hablando de su propia transcendencia, son el medio interlocutor del discurso del artista, que podemos clasificarlo de catártico para canalizar y asimilar el conflicto vida/muerte; o de denuncia, ya que sus especímenes son cadáveres encontrados, quizás víctimas, pero esas reflexiones son discusiones propias de otros capítulos. (3.28-3.29)

⁶¹ Lo consideramos vinculado a la creación escultórica, por la instalación espacial que se precisa para cada una de sus composiciones.



3.25 Arte funerario egipcio. *Momias de gato y de cánido* (664-332 a. C). Materia orgánica, lino y cartón-
je. 9 x 9,7 x 9,7 cm / 37 x 8 x 16 cm

3.26 . Vilariño, Manuel. *Pájaro ermitaño*. Detalle (1998)

3.27 Vilariño, Manuel. *Superviviente*. (1997)



3.28 Vilariño, Manuel. *Naturaleza muerta con cúrcuma* (1999) Cibacromo sobre aluminio y
metacrilato, 120 x 120 cm

3.29 Arte funerario egipcio. *Momia de serpientes* (664-332 a. C). Materia orgánica, lino. 5,7 x
18,5 x 10 cm

REFERENTE—ARTISTAS



FICHA 3.1/
MATEO
HERNÁNDEZ

Nace en Béjar, Salamanca, en 1884.
Muere en Meudon, Francia, en 1949.

Disciplina: escultura. Observación directa del animal. Influencia de la estatuaria egipcia. La piedra como símbolo

- 1 **Pingüino**
Equisto. Museo de Mateo Hernández. Béjar, Salamanca
- 2 **Maternidad**
Chimpancés (1936) Granito negro, 103 x 55 x 107 cm
- 3 **Hipopótamo** (1922)
Museo de Mateo Hernández. Béjar, Salamanca.
- 4 **El Cóndor** (1918)
Granito negro 40 x 14 cm
- 5 **Pantera de java** (1923-25)
*Madera ennegrecida.
69 x 196 x 29,5 cm*



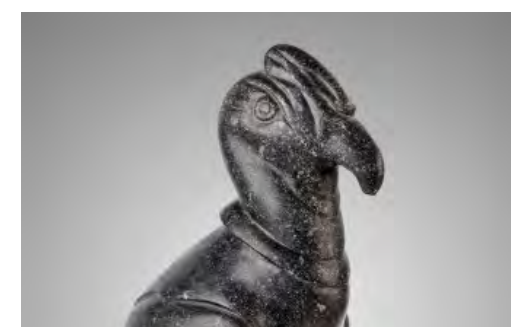
/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



/ 5



**FICHA 3.2/
CONSTANTIN
BRANCUSI**

Nace en Hobita, Oltenia, Rumania, en 1876.
Muere en París, en 1957.

Disciplina: escultura. Abstracción mística. La

- 1 **La Negra blanca** (1923)
Mármol. 38,1 x 14,3 x 17,9 cm. Museo de Arte de Filadelfia.
- 2 **El milagro** (1930-32)
Mármol blanco. 108,6 x 114 x 33 cm. Museo Solomon Guggenheim, Nueva York.
- 3 **La tortuga voladora** (1941-45).
31,8 x 93 x 69 cm. Museo Solomon Guggenheim, Nueva York.
- 4 **Dos pingüinos** (1911-14)
Mármol blanco. 54 x 28,3 x 30,8 cm. Instituto de Arte de Chicago.
- 5 **El gallo** (1935)
Escayola. 105 x 11,5 x 33 cm. MNAM- Centro G. Pompidou, París.



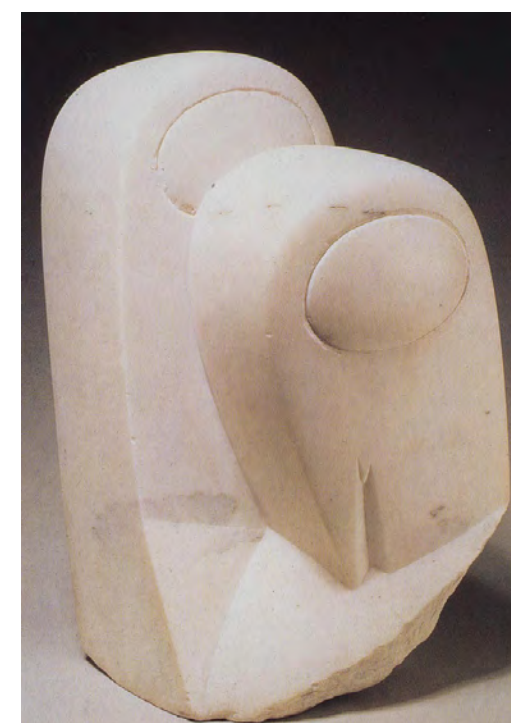
/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



/ 5



**FICHA 3.3/
EDOUARD
MARCEL
SANDOZ**

Nace en Basilea, Suiza, en 1881.
Muere en Lausana, Suiza, 1971.

Disciplina: escultura. Art Nouveau y Art Deco.
Estudio directo del animal para su interpreta-
ción en bronce, piedra o cerámica. Implicado
en la fundación de la Sociedad Francesa de
Animalistas en 1933.

- 1 **Cobra** (1927)
Bronce
- 2 **Lapin Bijou** (1920)
Bronce. 28,3 x 29,5 x ? cm
- 3 **Cabeza de pantera** (1936).
Bronce. 43 x 23,5 x 17,5 cm
- 4 **Gato sentado** (1926)
Bronce. 42 x 20 x 20 cm
- 5 **Mono sentado** (1925)
*Tarro para el tabaco. Metal sobre mármol
verde. 20 x 10 x 10*



/ 1



/ 4



/ 2



/ 5



/ 3



FICHA 3.4/
MARIO
MERZ

Nace en Milán, Italia, en 1925.
Muere en Turin, Italia, 2003.

Disciplina: escultura, pintura, dibujo, instalación. Arte povera. Materiales cotidianos y del mundo orgánico en protesta por la industrialización y el consumismo capitalista. Recurre al animal prehistórico como vehículo de antiguos mitos y símbolos del pasado ancestral

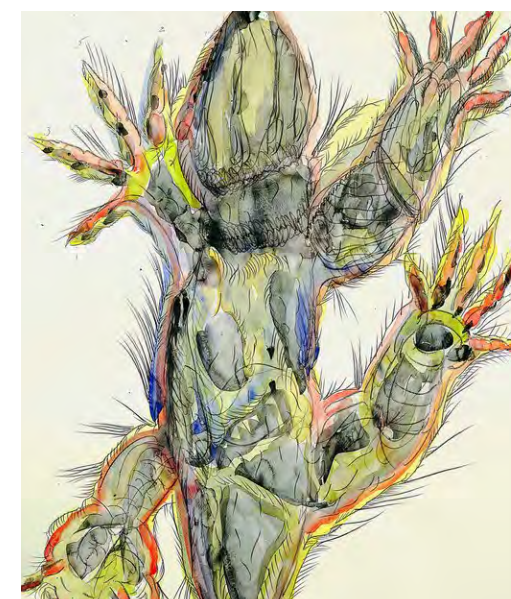
- 1 **Sin título** (1999)
Papel negro sobre láminas de folex, Neon, 238 x 628 x 40 cm.
- 2 **Sin título. ¿Giramos en torno a las cosas o las cosas giran en torno a nosotros?** (1982)
Pintura en spray y carboncillo sobre papel transparente, caña de bambú. 121.9 x 409.6 cm
- 3 **Lagarto** (1982).
- 4 **Sin título** (1998)
Estructura de metal, neón. 609 x 800 cm
- 5 **Alligator with Fibonacci Numbers to 377** (1971-1979)
Dimensiones variables.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



/ 5



FICHA 3.5 /
MANUEL
VILARIÑO

Nace en La Coruña, Galicia, España,
1952.

Disciplina: fotografía, poesía. Lo religioso-lo profano, lo sagrado- lo proscrito, lo bello-lo sublime. La soledad del tiempo. Los animales son los interlocutores en un diálogo entre la

- 1 **Paraíso fragmentado** (2001-2003)
La exposición Seda de caballo (2013). Cultura y Deporte en Tabacalera.
- 2 **Cruz roja deshabitada** (2000)
- 3 **Tabla Bwa** (2007)
- 4 **Cráneo con sapo** (1986)



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4

La mediación en el discurso social. El concepto chamánico vinculado a la acción (performance, happening, acciones).

Hoy en día la Historia del Arte entiende como acciones, performances y happenings aquellas actividades artísticas que se desarrollan como un acontecimiento efímero. Aunque a nivel internacional no son reconocidas hasta la década de los 70 como manifestaciones expresivas autónomas y válidas, ya durante los años 60 se practican de acuerdo al concepto, y a las características que les acompañan en la actualidad¹. Cuando estamos hablando de *arte de acción* es habitual recurrir sin distinción a cualquiera de los tres términos, pero en su origen hay un ligero matiz diferenciador, ya que los happenings son preferentemente improvisados y están abiertos a la participación espontánea del público, mientras que las performances y las acciones a veces limitan la intervención del espectador a una "observación participante"² y se desarrollan conforme a un guión estructurado que puede repetirse durante varias sesiones. En cualquier caso, estas diferencias quedan difusas y algunos³ son contrarios a establecerlas ya que terminan dependiendo de la interpretación y preferencia en el modo de hacer de cada accionista o performer; por ello, en el presente análisis, dentro del ámbito de nuestra investigación, optamos por emplear dicha terminología de forma indistinta.

En lo que no cabe ninguna duda es que las acciones surgen en un momento de crisis, como respuesta a la necesidad de liberar la "obra de arte" de su asociación al "objeto económico". Como se ve más adelante, se trata de un sueño utópico, pues si bien en un principio no parece suponer la materialización de un producto tangible que se preste a la compra-venta, finalmente las fotografías y otros artículos que testimonian los eventos sí se ofrecen de nuevo a una dinámica comercial. No obstante, hay que reconocer que el arte de acción se impone desarmando completamente el sentido clásico de "obra de arte" y "el artista asume nuevas funciones mucho más próximas al papel de mediador que al de creador" (Aznar, S., 2000, p. 8).

Es por este sentido de "mediación" por el que nos interesan este tipo de manifestaciones asociables a la estructura ritual propia de las ceremonias chamánicas de iniciación y tránsito. De este modo, en el caso del capítulo que nos ocupa, los artistas se convierten en transmisores de mensajes de naturaleza socio-política, especializados y matizados con otros tintes en función del sentir de cada autor. Paralelamente, es evidente un interés especial por la figura del animal, muerto o vivo, como elemento simbólico, compañero, espíritu auxiliar y médium del alegato del artista. Hay pues dos mediadores interviniendo en torno a la acción, por un lado el accionista, que se para y reflexiona viajando peligrosamente a las profundidades del inconsciente y que dirige sus actuaciones a modo de denuncia y lucha frente a la *instalación foránea*⁴, y por otra parte el animal, colaborador implicado en la transmisión pública del mensaje al resto de la humanidad. Ambos cooperan utilizando un nuevo lenguaje corporal que rompe con los sistemas de comunicación artística anteriores, cómplices en un diálogo que busca la toma de conciencia del propio cuerpo como metáfora de las limitaciones que el panorama social y político impone.

¹ También puede decirse que se identifican ciertos precedentes en el Dadá, en el futurismo y en el constructivismo ruso.

² "Su actitud debe ser la de la *observación participante* en un oscilar continuo entre el *dentro* y el *fuera* de los sucesos: por un lado debe atrapar empáticamente el sentido de los acontecimientos y unos gestos específicos; por otro lado, debe dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios y que así adquieran un sentido más profundo o general" (Aznar, S., 2000, p. 8).

³ Un ejemplo de ellos es Sagrario Aznar, especialista en arte contemporáneo desde 1968 hasta nuestros días y autora del ensayo *El arte de Acción*.

⁴ Concepto ya presentado en el capítulo anterior, ligado a las obras de Carlos Castaneda. Dice el chamán D. Juan Matus sobre la *instalación foránea*: "Los chamanes creen que los predadores nos han dado nuestro sistemas de creencias, nuestras ideas acerca del bien y el mal, nuestras costumbres sociales. Ellos son los que establecieron nuestras esperanzas y expectativas, nuestros sueños de triunfo y fracaso. Nos otorgaron la codicia, la mezquindad y la cobardía". (Castaneda, 2002d, p.72)

Ya hemos anunciado que el arte de acción lucha por el derecho del hombre a la vida psíquica y por la gestión política de su existencia, pero antes de seguir profundizando en todo ello y analizar la variantes del discurso, conviene repasar algunas de sus características. Por un lado se basa en la recreación de situaciones efímeras y abiertas a la experimentación *intersensorial*⁵, es decir; no sólo a través de estímulos visuales como juegos de color, espacio y efectos ópticos; sino también mediante señales acústicas y emisiones musicales; provocaciones olfativas y táctiles; percepciones relacionadas con el sentido del gusto, sensaciones térmicas de frío y/o calor, etc. Por otro lado los interventores pueden trabajar a solas o en grupo, actuar en directo o publicar posteriormente la grabación de lo vivido. En relación a los espacios, los eventos pueden llevarse a cabo en interiores tradicionales, galerías de arte y museos, o alternativos, pisos particulares o cafés; pero también pueden ubicarse en exteriores como plazas, calles, parques, etc. En cuanto a la temporalidad es igualmente flexible, limitándose a unos pocos minutos o extendiéndose a varias horas e incluso días; como sesión única o múltiple, combinando improvisación con el apoyo de un guión básico o exhaustivo. Se aproxima a las piezas teatrales, por recurrir al ensayo y a un texto "partitura", pero a diferencia de ese tipo de representaciones no ofrece un repertorio fiel en su repetición, al no forzar un único sentido, puede variar considerablemente de la primera a la última de sus actuaciones. Frente a ello el espectador experimenta un acoso sensorial intenso que debe gestionar *motu proprio*, a veces es invitado a participar activamente y en otras es testigo presencial, pero no es ningún caso un observador pasivo según el arquetipo habitual, incluso se pueden cambiar a voluntad los roles. Como testimonios de la acción quedan fotos, vídeos, objetos manipulados, artículos de prensa, elementos que pueden ser mirados como una obra de arte tradicional, lo que supone un conflicto, como ya hemos comentado, contrario a la esencia original⁶, pero que también pueden revelar un significado más íntimo al estar cargados con el *alma* de la acción y por lo tanto prestarse a una posterior evocación de su *poesía*⁷; podríamos pues considerarlos *objetos de poder*, implicados en las ceremonias *pseudo-chamánicas*.

Debido precisamente a la flexibilidad de todas estas cualidades es muy difícil establecer una definición que vaya más allá de su naturaleza efímera y de su condición de arte-vivo, pero es evidente que se trata de una de las manifestaciones artísticas más fructíferas de la segunda mitad del siglo XX. Sagrario Aznar lo enuncia así, pero matiza que a pesar de ello, también es una de las más olvidadas, sin intención de reivindicarlo, reconoce su importancia y la valentía necesaria para su práctica. (Aznar, S., 2000)

Variantes del discurso político-social: mediador, redentor, payaso sagrado.

Firmado por cerca de cincuenta artistas, entre otros Joseph Beuys, Bazon Brock, Jean-Jacques Lebel, Constant Nieuwenhuis, Wolf Vostell y Allanzion, se enuncia el manifiesto sobre el Happening en 1966 diagnosticando a la civilización humana un estado crítico de sometimiento a la industria cultural. Junto a ellos son muchos los que localizan la causa en el afán productivo que invita a los artistas a convertirse en máquinas gestoras de objetos kitsch. Confiesan: "Nuestro primer objetivo es transmutar en poesía los lenguajes que la sociedad de explotación ha reducido al comercio y al absurdo (...) De Tokio a Ámsterdam, de París a Nueva York, de Londres a Estocolmo llegan los ecos de una lucha dispersa o colectiva, basada en la superación de los límites de la moral, de la conciencia y de la percepción. ¿Por qué no dar a esta actividad artística el sentido pleno de un combate?" (Aznar, S., 2000, p. 84)

De este modo, tanto en Europa como en América se siente la necesidad de cuestionar tanto el mundo sensible como el real⁸, pero mientras que los happenings americanos resultan ser más traviesos que las acciones de los artistas europeos, éstas últimas, en cambio, se presentan mucho más abstractas y extremas,

con frecuencia escandalizando mediante lo horrible y lo abyecto, con conductas rebeldes y "disociales"⁹. Por otra parte en Estados Unidos estas manifestaciones quedan ligadas al arte pop dejando interpretar al objeto un papel protagonista¹⁰ y manteniendo a cierta distancia el cuerpo humano, mientras que en Europa se centran en el drama de la existencia sobre el propio ser en un intento por transformar la realidad.

Conectando Estados Unidos y Latinoamérica con el arte de acción europeo surge la figura de la artista cubana Ana Mendieta¹¹, motivada por inquietudes políticas¹² de carácter feminista y ecológico, encontramos en su obra un discurso que media por la comunicación entre el hombre y la naturaleza. Consideramos que se pueden establecer vínculos entre ella y los artistas implicados en el capítulo anterior en relación a la simbología de lo transcendente. Si recordamos lo expuesto, es habitual en la búsqueda de profundidades acudir a las fuentes ancestrales, para reconocer finalmente el propio camino enraizado en el lugar natural de origen. Sagrario Aznar (2000, p.64) cita a Lourdes Méndez (1995)¹³ que señala que las artes primitivas "y sus creadores están especialmente cerca de los impulsos básicos y esenciales de la vida, impulsos que el hombre civilizado comparte pero que enterró bajo una capa de comportamiento aprendido"¹⁴. "Entendido así, es evidente que cualquier retorno a las fuentes originales, cualquier recolección de una tradición verdadera es un reclamo de pureza y autenticidad para el arte". (Aznar, S., 2000, p. 64)

De igual forma, la recuperación de lo primitivo conduce a Mendieta a la asimilación en su obra de toda una serie de signos, ingredientes rituales y elementos asociados a la santería y a las religiones animistas cubanas¹⁵. Un ejemplo de ello es su performance de 1972 titulada Muerte de un pollo (4.1), cuya grabación, en película de superocho, muestra como la artista sujeta entre sus manos una gallina a la que acaban de decapitar. La agonía se refleja en el movimiento espasmódico del cuerpo que salpica sangre a su alrededor y sobre Mendieta. Se produce una identificación entre la mujer y la gallina asumiendo ambas el papel de víctima, en tanto que los espectadores testifican la ceremonia del sacrificio. Es muy posible que exprese de fondo el tema de la violación presente en otras performances de la artista, de tal manera que estamos hablando de un diálogo sincrónico entre la recuperación de lo primigenio y la magnitud histórico-política.



4.1 Mendieta, Ana. Sin título-Muerte de un pollo (1972)



4.2 Mendieta, Ana. La transformación en pájaro-Plumas sobre una mujer (1972) Cuba.

En otras performances como *La transformación en pájaro-Plumas* sobre una mujer (4.2), celebrada también en 1972, y en *Sin título-Sangre y plumas* de 1974, de nuevo las aves están presentes, pero en esta ocasión implicadas en un proceso de transformación o *becoming animal*¹⁶. En el primer caso la artista aparece

⁹ Disocial es aquel que rehúye de las normas establecidas.

¹⁰ Por ejemplo los fetiches en el Almacén de Oldenburg.

¹¹ Ana Mendieta, como artista cubana exiliada en Estados Unidos vivió de forma extrema en una sociedad machista y con inclinaciones racistas. Su muerte fue igualmente extrema, cayendo al vacío desde la ventana de su apartamento, debido a circunstancias no esclarecidas. Su marido, el artista Carl André, es acusado y finalmente exculpado, aunque existen pruebas que contradicen dicha resolución.

¹² Su mensaje habla sobre la necesidad de comunión del hombre con la naturaleza. Ella misma manifiesta que su relación con la tierra y con la ritualidad es también una reivindicación a favor de Cuba, una reivindicación de política. Por otro lado demanda la autonomía de la mujer con respecto al hombre; denuncia de la violencia de género y el papel de la "mujer-objeto".

¹³ En su obra Antropología de la producción artística.

¹⁴ Una nueva alusión a la instalación foránea que contamina y envenena la personalidad.

¹⁵ "a partir de su participación como estudiante en excavaciones arqueológicas en México(...), descubre los alcances de las culturas precolombinas mesoamericanas, sus estéticas, la de los Aztecas, Olmecas, Zapotecas, Mixtecas de Oaxaca; y [desarrolla] un profundo interés por su país de origen, Cuba, que la [lleva] a indagar sobre la cultura Taíno; culturas a las que [recurrir] como referentes permanentes de su imaginario, y que le [permiten], junto al encuentro de la cultura mexicana y cubana contemporáneas, hallar un trayecto de regreso a sus raíces de una manera liberadora y entrañable" Avendaño, L. E., Ana Mendieta. Trazas del cuerpo-huellas que obliteran improntas. Consultada el 9 de octubre de 2015, http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Lynda-Avendano_Ana-Mendieta.pdf

¹⁶ Expresión propia de Deleuze y Guattari ya explicada en el capítulo anterior.

⁵ Combinando sensaciones de diversa naturaleza: acústica, olfativa, táctiles, etc. Consultada el 8 de octubre de 2015, http://www.narejos.com/jaell/relaciones_intersens.htm

⁶ La "crítica cultural" Lucy R. Lippard todavía tiene esperanzas en 1972 cuando afirma que " la performance está sólo viva en el presente. La performance no puede ser recordada y documentada en la circulación de las representaciones de representaciones: cada vez que se hace es diferente. La performance atenta contra la economía de la reproducción" (Aznar, S., 2000, p. 9).

⁷ Términos vinculados con el mito poético expuesto en el capítulo 9.

⁸ "El happening crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica.

Lo sagrado y las prohibiciones cotidianas, la creación de las imágenes y la libre expresión del sueño, el lenguaje y la pulsión alucinatoria, la fiesta de los instintos y la acción social, la expansión de nuestros estados de conciencia y subconsciencia, la elucidación de la subconsciencia colectiva, la gestión política de nuestra propia existencia, todo esto es conciliable. Cuando hayamos conquistado la soberana multiplicidad de ser eso querrá decir que habremos sobrepasado el arte, que hemos ido más allá del teatro y alcanzado la vida". (Aznar, S., 2000, p. 85)

adhiriendo plumas blancas sobre una modelo hasta metamorfosear su cuerpo por completo; en el segundo, es ella misma la que deviene ave, tras impregnar su cuerpo con sangre y rodar sobre un lecho de plumas hasta dejarlas recogidas sobre su piel¹⁷. Esta última acción culmina con un baño en la ribera del río. Es evidente la identificación con la mujer chamán que se viste para ser poseída por el espíritu del pájaro sagrado. Se trata claramente de ceremonias de comunión con la naturaleza, actos rituales animistas relacionados con los animales, la vegetación y los elementos y con el ciclo de vida, muerte y resurrección. (4.3)



4.3 Mendieta, Ana, *Sin título-Sangre y plumas* (1974)



4.4 *Corona de plumas* (1960-1972). Pueblo kayapo, Brasil. 134,5 x 3,2 x 22,4 cm

Tras su violento fallecimiento hay quienes¹⁸ desvirtuaron la lectura de sus obras, en especial el de sus siluetas fundidas con el paisaje o vaciadas sobre el terreno, creyendo ver la proyección de un deseo suicida. Nosotros por el contrario, somos afines a la interpretación de María Ruido¹⁹ quién identifica en sus obras "un ansia de identidad, un autorretrato visible en el paisaje, y un anhelo de inmortalidad" (Ruido, M., 2002, p. 96). Además, podemos ver en su manera de recurrir a la figura del animal, en especial a las aves y a los elementos que son intrínsecos a su esencia, es decir; las plumas, símbolos chamánicos del vuelo mágico, (4.4) un deseo de liberación de la *instalación foránea*, de sus prejuicios y limitaciones, e igualmente un anhelo de purificación y transcendencia. A nuestro entender y debido a este sentimiento es viable asociarla al chamanismo religioso o animista. Queda por consiguiente desvinculada de falso chamanismo propio de los rituales sin mito, ceremonias adoptadas por muchos de los accionistas europeos que si bien guardan semejanza con la estructura ritual y con las prácticas primitivas sacrificiales, no tienen un ideal transcendente, sino más bien una meta histórica relacionada con la revolución y el progreso y su trasfondo llega a ser frecuentemente descreído y nihilista. Sagrario Aznar mantiene al respecto que este tipo de prácticas artísticas "están totalmente desvinculadas de su contexto legitimador de creencia religiosa"²⁰ (Aznar, S., 2000, p. 67). Nosotros preferimos no emitir un juicio definitivo puesto que las circunstancias y la psicología de cada artista son muy variadas. Nos parece más natural pensar que se puedan establecer diversos grados de aproximación al chamanismo.

Acabamos de analizar a través de la figura de Ana Mendieta una variante del discurso político-social conexas a inquietudes feministas y ecológicas. Su semejanza a una medicine-woman se evidencia mediante sus rituales íntimos de mimesis con la naturaleza, a través de los cuales se deja poseer igualmente por un ave que por un árbol, por el agua, por la tierra, buscando la comunión y la inmortalidad. Es el momento de analizar una nueva variante en torno al discurso político-social que nos muestra otros caminos de acercamiento al chamanismo,

²¹ Hay una correspondencia entre el papel del pastor y el psicopompo, término griego que significa conductor de almas. Psicopompo era el sobrenombre del dios Hermes (Mercurio). De acuerdo a la Odisea, Hermes conducía al Hades (infierno) las almas de los muertos. "Marchaba a la cabeza de estas almas, como pastor al frente de su rebaño, y ellas le seguían estremecidas por las tenebrosas sendas que conducen a la noche eterna". Consultada el 12 de octubre de 2015, <http://www.ecovisiones.cl/diccionario/P/PSICO-POMPO.htm>

²² "Cuando digo -cada hombre es un artista- (...) no es exactamente eso lo que quiero decir. La cuestión es la capacidad de cada uno en su lugar de trabajo (...) para convertirse en una fuerza creativa y reconocerla como parte de un deber artístico a cumplir". *Discurso sobre mi país*. Conferencia pronunciada por Joseph Beuys en 1958. En el *mito poético* que se expone en el capítulo 9 se enlaza esta idea de Beuys al concepto de *dignidad*. Cuando un individuo armoniza sus actos con su *poesía* (alma) se puede decir que actúa con dignidad.

²³ La *plástica* es por lo tanto consonante a los medicine-man o chamanes, a quienes también se les llama maestros del caos, por ser los encargados de minimizar la tensión entre el caos y el orden y recuperar el equilibrio a través del conjuro y del ritual. (Adam-Couralets., Albert, B., Aubert, L., Aubin-Boltanski, E., Balandier, G., et al., 2012)

²⁴ Su mensaje habla sobre la necesidad de comunión del hombre con la naturaleza. Ella misma manifiesta que su relación con la tierra y con la ritualidad es también una reivindicación a favor de Cuba, una reivindicación de política. Por otro lado demanda la autonomía de la mujer con respecto al hombre; denuncia de la violencia de género y el papel de la "mujer-objeto".

²⁵ Maurice Maeterlinck, dramaturgo y ensayista belga de lengua francesa, principal exponente del teatro simbolista. A su producción teatral le suceden obras de ensayo filosóficas en las que investiga sobre la naturaleza y el misterio del hombre, ejemplos de ellos son: *La vida de las abejas* (1901), *La vida de las Hormigas* (1930), *La vida de las termitas* (1927).

se trata del discurso redentor, que a su vez puede adoptar diferentes tonos. Hemos seleccionado para su análisis a tres artistas: a Joseph Beuys, redentor chamán; a Rudolf Schwarzkogler, redentor místico, a Hermann Nitsch, redentor mesiánico y a Paul Mc Carthy, redentor payaso-sagrado.

Sobre Joseph Beuys y las figuras con las cuales se identifica, nos dice Carmen Bernárdez "chamán sanador, pastor²¹ nómada que quiere guiar a los espíritus a conducirse a sí mismos, alquimista que con sus transformaciones de las materias busca el otro lado artístico de las cosas" (Bernárdez, C., 2001, p. 73). Todo ello, con la pretensión de una reconciliación simbólica del arte y la ciencia (Lamarche-Vadel, B., 1994) e impulsado por "una exigencia de unidad con las fuerzas originarias que determinan la vida" (Neumann, E., 1992, p 95). Su identificación con la figura de pastor-guía de un rebaño de ovejas guarda un estrecha relación con la misión utópica que se auto-impone, y que denomina "plástica social". Se trata de un proyecto humanista, socialista, libertario y *plástico*, porque "al adoptar la decisión de regirse a sí mismo, el individuo está modelando y creando su propio ser en el mundo" (Bernárdez, C., 1999, p.81). Cuando Beuys proclama: "cada hombre es un artista", lo que quiere decir es que la creatividad debe ser despertada de modo que cada uno pueda a través de ella alcanzar su libertad²².

Es necesario profundizar en el planteamiento teórico de Beuys, y hablar de las diferencias que establece entre Plástica, Plastik, y Escultura, Skulptur. Para él la escultura es algo geométrico, cristalino y racional, pues se afronta sustractivamente tallando desde el exterior hacia el interior; mientras que la plástica es intuitiva, es decir; caótica, cálida, tiene un carácter orgánico aditivo, de algo que va gestándose desde el interior reconduciéndose desde caos²³ a la forma, desde lo líquido a lo sólido. El artista, como alquimista y chamán, encuentra de la mano de Steiner²⁴, y también gracias a las conferencias de Maurice Maeterlinck²⁵, un modelo para lo intuitivo: las abejas y la organización de la colmena, un "organismo calórico organizado. Las abejas parten de una sustancia fluida y amorfa, cálida, y con ella construyen sus colmenas que son cristalizaciones sólidas geométricas" (Bernárdez, C., 1999, p.28). Beuys, por su parte, acude a los mismos materiales informes, la miel, la cera, y también a la grasa, y al fieltro, buscando una metamorfosis hacia lo sólido, hacia la forma. El carácter espiritual de esta transformación tiene su origen en los cultos primitivos, según los cuales la producción de la miel a partir de sustancias como el polen, restablece la comunicación entre los niveles terrenal y celeste.



4.5 Beuys, Joseph. *Abeja Reina* (1952). Cera y madera.

Las primeras esculturas del artista relacionadas con las abejas son un homenaje a la *Bienenköningin*, *Abeja Reina*. Tanto la primera versión de 1947, como las dos posteriores de 1952 (4.5), están realizadas en cera sobre madera. Y junto a la cera, aparece la miel en virtud de su capacidad curativa. En este sentido, el filósofo neoplatónico griego Porfirio, en el *Antro de las Ninfas*, ya nos descubre una de las cualidades de esta sustancia: "Los teólogos han uti-

lizado la miel para diferentes simbolismos por reunir numerosas propiedades, puesto que goza de la capacidad tanto de purificar como de preservar. (...) Gracias a (ella) muchas cosas permanecen incorruptas y las heridas crónicas son limpiadas a fondo". (Mariño, X. R. , 1996, p. 19) La idea de sanar, latente en toda la obra de Beuys, acciones, dibujos y objetos, bajo la presencia constante de la "herida", está íntimamente ligada a la ceremonia chamánica, a los ritos de muerte y regeneración²⁶. "El pensamiento sólo puede consumarse a través de la muerte y luego, sin embargo, existe algo más alto para el pensamiento: su resurrección en la libertad conquistada mediante la muerte, una nueva vida para el pensamiento (...) El ser humano debe volver a entrar en relación, hacia abajo, con los animales, las plantas, la naturaleza y, hacia arriba, con los ángeles y los espíritus" (Thomas, K., 1990, p. 21).

La imagen chamánica de Beuys alcanza su máxima expresión en el desarrollo de sus acciones. El caballo blanco, tótem del chamán siberiano; el coyote, espíritu sagrado de los indios; y la liebre, símbolo de reencarnación, son sus principales compañeros en los eventos *rituales* desarrollados entre 1963 y 1985. En una entrevista con la historiadora del arte Erika Billeter, explica su propósito: "existen Acciones en las que la figura del chamán me parece la más adecuada. (...) Utilizo esta figura para expresar algo futuro, en la medida en que digo que el chamán representó algo capaz de englobar contextos tanto materiales como espirituales. Así pues al emplear esta figura en la época del materialismo, estamos aludiendo a algo futuro. Por lo tanto lo importante es que desempeño el papel de chamán para expresar una tendencia regresiva, es decir una vuelta al pasado, una vuelta al seno materno, pero empleando regresión en sentido de progresión, de lo futurológico." (Billeter, E., 1981, p. 89)

En este sentido, Beuys en sus acciones no buscar un espectáculo ilusionista de *para-chamán*, su objetivo es actuar en la sociedad, en la vida real, con un fin curativo que le devuelva al hombre su libertad mediante la recuperación de sus ancestrales capacidades creativas. Reconocemos el sentimiento nostálgico por el tiempo mítico en una reivindicación de la vida nómada, del hombre como ser que se desplaza y se transforma, que convive en armonía con los animales y la naturaleza. Para hallar las raíces de su interés por los nómadas, y por materiales como el fieltro y la grasa, es interesante considerar su experiencia vivida en Crimea, en 1943, cuando su *stuka* fue derribado por antiaéreos rusos, y él, a punto de morir, fue encontrado y asistido por un grupo de tártaros nómadas. Él mismo narra cómo le salvaron la vida gracias a ser ungido con grasa para recobrar el calor y envuelto en fieltro para preservarlo. Materiales, por lo tanto, que pueden actuar como conservantes calóricos, protectores y curativos, pero también como aislantes, interrumpiendo cualquier comunicación exterior. Esta idea está presente en su acción *Action the dead mouse-Isolation Unit (Acción del ratón muerto-Unidad de aislamiento)*, desarrollada en Düsseldorf en 1970, en la que aparece vestido con su famoso traje de fieltro, indumentaria que posee un profundo sentido ritual, lo mismo que su vestimenta habitual con chaleco de aviador y sombrero de fieltro. Por el simple hecho de ponérselo, Beuys, como un chamán, supera el mundo profano y accede al espacio espiritual. Eliade nos explica que el traje chamánico²⁷ está impregnado de fuerzas espirituales, y que por eso, sólo puede ser llevado por aquel que sepa dominar a los espíritus. "Cuando ya está muy usado, se lo cuelga de un árbol, en el bosque; los espíritus que lo habitan lo abandonan y vienen a posarse en un hábito nuevo" (Eliade, M., 1996, p.131). De este modo, con la apariencia de una segunda piel abandonada, se muestra en algunas de sus acciones, colgado en la pared, de una percha, o de un clavo. (4.6-4.9) Investigando sobre el papel y la naturaleza de la vestimenta chamánica en diversas culturas, nos parece especialmente revelador el nombre que asigna a este tipo de indumentarias el pueblo Evenk de Rusia: *mentes de vestir*.

²⁶ Bernárdez (1999, p.30) cita al alquimista, médico y astrólogo suizo Paracelso diciendo que "la decadencia es el principio de todo nacimiento, pues transforma y revitaliza las fuerzas de la naturaleza"
²⁷ Pueblo Evenk, Rusia, finales del XIX-principios del XX. (Adam-CouraletS., Albert, B., Aubert, L., Aubin-Boltanski, E., Balandier, G., Bonhomme, J. et al., 2012).



4.6 Traje de iniciación chamánica (finales del XIX-principios del XX). Pueblo evenk, Rusia.

4.7 Traje de Tschäggätä (1880-1900). Lötschental. Canton de Valais, Suiza.

4.8 Joseph Beuys.

4.9 Beuys, Joseph. Traje de fieltro (1970).

Pero para Beuys, el fieltro tiene también otras connotaciones sagradas derivadas de su composición. Sabemos que está formado por capas prensadas de pelo animal, especialmente conejo o liebre. Y la liebre es quizás el animal primigenio del artista, principio de reencarnación, y uno de los protagonistas centrales del universo de sus acciones. Como símbolo lunar, representa el ciclo del nacimiento a la muerte y está ligada al mundo subterráneo²⁸, además, simboliza el movimiento en libertad y se vincula, por su carácter femenino, con la mujer y con los cambios químicos de la sangre. La liebre aparece siempre muerta, desde su primera aparición en 1963, con motivo de su *Sinfonía siberiana*, único caso de ritual sangriento beuysiano, pues incluye la extracción real del corazón del animal. Este elemento sacrificial con la liebre se repite de forma menos dramática en 1966 en *Eurasia* (4.10). Una cruz partida, dibujada con tiza sobre una pizarra, representa la División de la Cruz, esto es: la división entre las culturas oriental y occidental. El artista se pasea de un lado al otro de la sala con la liebre muerta armada sobre vástagos de madera. "El camino es el rito de tránsito del nómada, y la liebre recuerda la regeneración, la ruptura de fronteras espirituales entre los áridos territorios recorridos" (Bernárdez, C., 1999, p.90).²⁹

En su acción de 1965 *Wie man dem totn Hasen die Bilder erklärt (Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta)* (4.11) Beuys protagoniza en sí mismo una transformación. Su cabeza sin sombrero aparece recubierta de miel y pan de oro, símbolo de la riqueza del espíritu. "Con miel sobre la cabeza hago, como es na-

²⁸ Como contraposición al ciervo, al que también invoca, pero en este caso para evocar lo solar y lo divino.

²⁹ También se recoge la idea de caminante en Bastón de Eurasia 82, donde la acción gira alrededor de un bastón de cobre de tres metros de largo, que Beuys manipula dirigiéndolo en el sentido de los cuatro puntos cardinales. Los cuatro puntos cardinales están representados por cuatro vigas de hierro forradas de fieltro. El bastón se carga de energía y ésta se puede conducir hacia todas las direcciones.

tural, algo que tiene que ver con el pensamiento. La facultad humana no consiste en dar miel, sino en pensar, en producir ideas. Las cosas se disponen ahora de modo paralelo. Con ello vuelve a cobrar vida el carácter mortal del pensamiento. Porque la miel es, sin duda, una sustancia viva. El pensamiento puede también vivir, ser una cosa viviente³⁰, es un sentido vivo a través del cual percibimos las ideas. Durante tres horas de acción, el artista recorre la sala, deteniéndose en algunos de los cuadros expuestos, con el fin de explicárselos a la liebre muerta que lleva entre sus brazos. La jerga murmurada es difícilmente audible y mucho menos comprensible, seguramente representa el lenguaje secreto propio de los chamanes en sus experiencias extáticas. Beuys termina el ritual sentado en un taburete, continuando con sus explicaciones al animal. En esta acción, la liebre, “se sitúa en un plano de comunicación especial que enfatiza, frente al pensamiento racional, frío, el enorme poder de (...) (la intuición y la imaginación): un poder cálido que necesariamente compensa y equilibra al otro. Ese nuevo tipo de pensamiento es el que Beuys quiere proponer: hay que transformar el lenguaje en profundidad. Una transformación que parte de la nada, pues la liebre está muerta, de modo que, según el concepto cíclico beuysiano, ahora puede iniciarse el proceso de regeneración”. (Bernárdez, C., 1999, p.96)³¹ El recorrido que experimenta la liebre simboliza el proceso de mutación del pensamiento humano: de alienado por la instalación foránea a dueño de su propio destino.



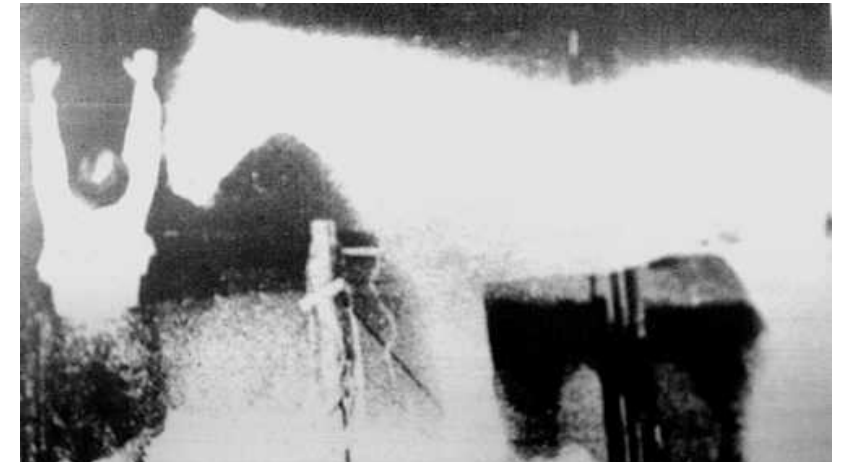
4.10 Beuys, Joseph. *Eurasia: Sinfonía Siberiana* (1963-66). Nueva York, MOMA.



4.11 Beuys, Joseph. *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965). Acción. Düsseldorf, Galería Schmela.

Titus/Ifigenia, Frankfurt, 1969 y *Me gusta América y le gusto a América-Coyote*, de 1974, son dos acciones en las cuales Beuys comparte el espacio mágico de la representación con un animal vivo. La primera de estas acciones, *Titus/Ifigenia* (4.12) alude a dos obras literarias, *Ifigenia en Táuride* de Goethe, y *Tito Andrónico* de Shakespeare. Beuys aparece acompañado por un resplandeciente caballo blanco, que está al fondo, dentro de un cercado, sobre una placa metálica que amplifica el sonido de sus pasos. En el marco de la claridad, zona de pureza, se establece una relación de identificación entre el maestro de ceremonias, el caballo y la figura femenina de Ifigenia, la heroína de la tragedia griega. Se trata de un ritual con un fuerte vínculo al chamanismo, pues el caballo blanco es el tótem del chaman siberiano y el animal funerario por excelencia; se recurre a él para obtener el éxtasis, esto es, *la salida del cuerpo*, el *vuelo mágico* del alma que posibilita el viaje místico a las regiones prohibidas. El *galope* simbólico significa el abandono del cuerpo, la muerte ritual del chamán. En un determinado momento de la ceremonia, el artista comienza a tocar unos platillos. El área oscura del escenario está dominada por Tito, el general romano, es la parte negativa de

la acción. Los sonidos producidos por los cascos del caballo, las voces en off que hacen las veces de narradoras, y la propia voz de Beuys, interpretando frases de la obra original, constituyen un marco rítmico musical, casi hipnótico, que invita al trance y a la ensoñación. Eliade nos cuenta que en América del Norte, como en la mayor parte de las demás áreas, el chamán utiliza un instrumento, ya sea un tamboril, sonajero, etc., para poder establecer, de un modo u otro, contacto con el mundo de los espíritus en su sentido más amplio, es decir; no sólo con dioses, espíritus y demonios, sino también con antepasados, muertos y animales míticos. “Este contacto con el mundo suprasensible exige forzosamente una concentración preliminar, facilitada por la inclusión del chamán o del mago en su indumento, y acelerada por la música ritual”. (Eliade. M., 1996, p.153)



4.12 Beuys, Joseph. *Ifigenia/Tito Andrónico* (1969). Frankfurt.

En la segunda acción, *Me gusta América y le gusto a América*, más conocida como *Coyote*, Beuys convive durante varios días con un auténtico coyote en un espacio vallado dentro de la galería Block de Nueva York³². Se trata de un animal sagrado por excelencia, dios de los indios, símbolo del conflicto traumático del americano con el indio (Szeeman, H., 1994). Beuys se niega a pisar suelo americano en protesta por la guerra del Vietnam, de modo que desde el aeropuerto, proyecta su traslado en camilla hasta la galería, cubierto en todo momento por una manta de fieltro que lo preserva de cualquier contaminación (4.13). A su llegada a la sala se encierra con el animal en un espacio delimitado por una malla metálica, llevando en esta ocasión, como indumento chamánico, una capa de fieltro, unos guantes y un bastón, posiblemente de pastor. El artista inicia la comunicación entre ambos distribuyendo sobre el suelo algunas páginas del New York Times, quizás para hacerle entender al coyote el estado precario de la civilización humana, su enfermedad. Es muy interesante observar algunas de las fotografías tomadas durante el evento que ilustran el diálogo, en parte dictado por el coyote, pero alimentado en todo momento por Beuys. En alguna de ellas se aprecian momentos iniciales de curiosidad, recelo, de lucha por la territorialidad (4.14). Una instantánea posterior immortaliza unos segundos mágicos, de encuentro en el espacio del coyote, sobre el heno, de reconocimiento mutuo³³, en el que juntos observan el mundo exterior a través de la ventana (4.15). Otra imagen, no sabemos si anterior o posterior, muestra lo que parece un intercambio de roles y de territorios; en ella, el artista, recostado sobre el lecho preparado para el animal, contempla a distancia al coyote que reposa al calor de la manta-capa de fieltro del chamán (4.16). Finalizados los días de convivencia, llegada la hora de abandonar la sala y retornar a Alemania, Beuys vuelve a hacerse cubrir con el mismo aislante, en un deseo de repeler cualquier estímulo externo e interiorizar la magia de una convivencia con un espíritu verdaderamente libre. (Bernárdez. C., 1999)

³⁰ Acción. Düsseldorf, Galería Schmela.

³¹ En 1982 funde una copia de la corona de Iván el Terrible, y la transforma en una liebre. El oro y la liebre remiten a la acción de 1965, pero en esta ocasión lo que trata de potenciar es la imagen de la liebre como símbolo de paz.

³² El chamán se encuentra con el perro funerario en su descenso a los Infiernos, como lo hallan los difuntos o los héroes que se enfrentan a una prueba iniciática. Para todo cuanto se refiera a los mitos del perro se puede acudir a la obra de Freda Kjetschmar: *Hundestammvater und Kerberos*, 2 vols., Stuttgart, 1938.

³³ Volviendo a recurrir al mito poético del capítulo 9, se puede identificar el reconocimiento entre Beuys y el coyote como una experiencia o *resonancia poética*: el alma, la esencia, las burbujas de ambos vibran y se subliman y las espinas contaminantes del partícipe humano son expulsadas liberando su alma, su poesía.



4.13-16 Beuys, Joseph. Coyote: *Me gusta América y le gusto a América* (1974). Acción. Nueva York, Galería Block. Llegada de Beuys en camilla y tres momentos de la convivencia con el coyote: lucha territorial, reconocimiento y cambio de roles.

A fin de asentar la comprensión del discurso socio-político de Beuys como chamán redentorista y ecológico, nos parece oportuno reconsiderar algunas de las ideas expuestas. Como hemos comentado su objetivo es actuar en la sociedad, en la vida real, en el mundo, con un fin curativo que le devuelva al hombre su libertad mediante la recuperación de sus ancestrales capacidades creativas. Investigando sobre la naturaleza de esas facultades primigenias descubrimos, de la mano de Ignacio Martínez en *El Primate que quería volar*, que hay dos señas fundamentales de identidad de nuestra estirpe, una es la cooperación y la otra la creatividad. Martínez nos muestra también que esa aptitud de concebir ideas nuevas, la creatividad, se apoya a su vez en tres pilares fundamentales: la rebeldía, puesto que es preciso una conducta rebelde y ser contrario a una determinada situación para crear algo diferente; la imaginación, es decir, proyectar con libertad de pensamiento, ser un soñador; y por último la planificación, la necesidad de organización para materializar la idea. (Martínez, I., 2012). Tras analizar todo ello reflejado en la figura de Beuys descubrimos que no sólo propone el renacimiento de esas capacidades sino que él mismo lo experimenta.

En primer lugar convoca a la cooperación, cuando invita a toda la humanidad a participar en la transformación del mundo. En segundo término propone como camino imprescindible para el cambio, la creatividad, y para ello da ejemplo actuando *creativamente* al adoptar los tres elementos esenciales. En un acto de *rebeldía* contra el sistema propone un cambio sustancial que sanee el organismo social. La causa del mal son las ideologías y las opiniones preestablecidas que se inculcan desde la infancia canalizadas en el sistema pedagógico. Por vía *imaginacional* sueña la solución, un nuevo arte social, la plástica social, la obra social del futuro; según la cual "todo hombre es un artista" en el sentido de que debe ser creador y soberano de su destino. Y en tanto que cada individuo es "portador de amor"³⁴, de él depende su propia dignidad, puesto que está en su mano armonizar su vida espiritual con sus actos. Y por último, *planifica* el modo de administrar la medicación, el antídoto, la cura: es preciso despertar en el ser humano la necesidad de alimento espiritual a través de la educación en las escuelas y en las universidades.

Por consiguiente, se presenta como redentor, y al anunciar que la cura precisa de una participación universal, y que cada hombre es soberano de sí mismo, concluye que cada individuo es dueño de su propia redención. Así Beuys, procurando la salvación del prójimo, se redime también a sí mismo. A nuestro juicio sus acciones son el escenario de esa sanación, en especial aquellas que realiza con el apoyo del animal vivo. Cuando recurre a cuerpos inertes, aunque está muy presente en el ritual la simbología del renacimiento, falta el milagro que acontece cuando su compañero animal tiene aliento vital. Entonces, las acciones van más allá, juntos alcanzan el reconocimiento mutuo, son vibraciones, resonancias espirituales³⁵, exorcismos que liberan al artista y lo purifican³⁶.

Concluimos valorando la autenticidad de su papel chamánico atendiendo a los ritos de paso determinados por Arnold Van Gennep (Van Gennep, A., 2013, p.45). Como *ritos preliminares* o ritos de separación del mundo anterior, primero, sufre una crisis personal y espiritual a consecuencia de un desencadenante accidental que lo lleva a un lugar extranjero, y segundo, realiza un viaje místico a los orígenes ancestrales que lo conduce a la revalorización de sus raíces más próximas. En relación a los *ritos liminales*, ritos ejecutados durante el estado de margen, lleva a cabo el conjunto de sus acciones acompañado por el animal como espíritu auxiliar que lo ampara para conectar con órdenes superiores. Y por último, cierra el ciclo con los *ritos postliminares* o ritos de agregación al mundo nuevo, en los que procede a dar conferencias y a divulgar su filosofía de vida, la respuesta a la problemática del mundo, su arte social.

Su proceso redentor culmina cuando ofrece la cura, pero dicho remedio no es aceptado y se malinterpreta. A nuestro juicio, no se puede hablar de un "fracaso"

³⁴ Discurso sobre mi país, conferencia pronunciada por el artista en 1958. (Bernárdez. C., 1999, pp. 97-109)

³⁵ El poeta, dramaturgo y ensayista belga Maurice Maeterlinck, cuya obra conoce Beuys, apela a las expresiones *vibración espiritual* y *resonancia interior* en relación a la repetición poética de las palabras. Aunque no guarda relación directa con el discurso, nos parece una coincidencia de interés.

³⁶ Lo que el *mito poético* llama *experiencias poéticas* de orden superior o exorcismos poéticos (cap. 9)

de Beuys como artista-chamán, debido a un problema de receptibilidad a la cura por parte de la entidad enferma. Pensamos que afortunadamente su mensaje sigue llevándolo el viento y que sus espíritus auxiliares continúan asistiéndole para su divulgación, porque su mensaje se ha transmitido, y hoy en día muchos comparten con él la idea de que cada hombre puede ser un artista.

Orientando ahora el enfoque hacia las manifestaciones más extremas del arte de acción nos encontramos con dos nuevas variantes del discurso socio-político redentor, ambas localizadas en la corriente del accionismo vienés, se trata de Rudolf Schwarzkogler, redentor místico y de Hermann Nitsch, redentor mesiánico.

Para acercarse al accionismo vienés es preciso acudir al contexto de su gestación, que tiene su origen en Viena y se desarrolla entre los años 1965 y 1970. Su nombre acoge el término Aktionismus, acción, como gesto drástico de ruptura y negación del arte anterior basado en la contemplación y en la reflexión tradicional, y promulga la anarquía y la revolución para volver al caos, al origen mítico, a través de la dinámica de la destrucción mediante rituales colectivos y catárticos. Nos explica la historiadora del arte Piedad Soláns que para "comprender las pretensiones del movimiento, la estética de *la libertad por la destrucción* no puede ser descontextualizada de la Europa emergente en los años sesenta y de las revoluciones libertarias del 68, con su actitud de crítica y ataque al Estado como aparato represor de la libertad del individuo. Las acciones más radicales de los artistas vieneses se producen en los años de la guerra fría, de las guerras de Vietnam y Corea, de la reorganización de las estructuras políticas de los gobiernos y la economía del bienestar tras la destrucción de la Segunda Guerra Mundial, de la definición de territorios en el Tercer Mundo, de la expansión económica de las multinacionales, de la nueva conformación y control de la sociedad a través de las redes mediáticas e informáticas y de la tecnología". (Solans, P., 2007, p.16) Por lo tanto, el accionismo presenta combate político al conjunto de la sociedad burguesa, concretamente a la Viena de postguerra, con todos sus traumas, represiones y secuelas, y adopta el papel de un redentor transgresor invocando al odio y a la agresividad como motor para la liberación. Soláns (2007, p.16) cita a Mühl, uno de los integrantes del movimiento, cuando afirma: "Estoy lleno de un gran odio hacia todo lo que lleva cara humana" (...) "amo el animal". Con estas palabras se refiere a la cara como máscara artificial conformada en un proceso cultural venenoso desarrollado lentamente a lo largo de los siglos paralelamente a la civilización. Todo el cuerpo, por extensión, forma parte de ese rostro enfermizo y antinatural que hay que destruir; ese es el único camino a la salvación. Por esta razón se hieren, se mutilan, se humillan como si el arte fuera su propio purgatorio.³⁷ Y aunque el artista no se reconoce como enfermo, pues él es consciente del problema, se sacrifica como víctima con el fin de redimir al resto de la humanidad. Desean liberar la sustancia original³⁸, la que se halla debajo de la instalación foránea, y asemejarse a los animales, que se encuentran libres de ella. Pero en lugar de luchar contra todo lo que aborrecen como lo hace Beuys o Mendieta, reconectándose con el medio natural y con las seres puros mediante resonancias espirituales, optan por la autodestrucción, lo cual de por sí, lleva contenido de antemano la propia negación.³⁹

Soláns identifica cierto grado de ironía en todo lo extremo que rodea al accionismo, desde su actitud supuestamente chamánica orientada a la revelación pública de la verdad, hasta las asociaciones con la imagen de Cristo como salvador. E incluye a Beuys como intérprete de un papel similar. Además, afirma que, en "contra de la opinión que a menudo se extiende sobre el carácter chamánico del arte contemporáneo, tan explotada por artistas como Joseph Beuys y Hermann Nitsch (...) el artista moderno no es un faquir, un chamán, un bonzo, un yogui. Cualquiera de estos personajes se moriría de risa ante los juegos ridículos, torpes, exhibicionistas y deslabazados de los artistas. El artista que se inflige una herida y tolera el dolor lo hace arrastrado por una insoportable conciencia

dramática de existencia y de muerte, y en este sentido, el artista moderno sigue siendo un romántico, o mejor, asume, lleva al límite y desborda el espíritu romántico. El cuerpo del artista moderno no es cuerpo de ritual, ese cuerpo engranado en el círculo perfecto del tiempo (cósmico) en el que nace, se nutre, enferma, perece, sino cuerpo de destrucción, de grieta, de rotura. Lo que se rompe en ese cuerpo es, precisamente, el orden perfecto y circular del tiempo cósmico". (Solans, P., 2007, p.97) Coincidimos con la historiadora en que los accionistas vieneses son herederos del romanticismo, expresan al límite el drama de haber sido expulsados del paraíso, del seno maternal natural, y de haber perdido la esencia de la animalidad que ha quedado enterrada por la propia civilización. Es evidente también que existe un abismo entre el verdadero chamanismo, con su conjunto de creencia y prácticas religiosas, y su imitación artística, pero consideramos que existen, como ya hemos comentado anteriormente, diferentes grados de aproximación. De acuerdo a ello, podemos situar a Beuys en un nivel más elevado que los accionistas, porque mientras que estos actúan desde un absoluto nihilismo, que desecha todo aquello cuanto les rodea, el artista alemán proyecta sus acciones desde la fe en una redención real.

Recogemos el concepto de nihilismo que conduce al fracaso y lo explicamos a través de la obra de Rudolf Schwarzkogler. Analizamos como ejemplo su última acción, la número 6 (4.17 y 4.19), llevada a cabo en Viena en 1966, considerada una de las obras más sofisticadas y minimalistas del autor. En el interior de una habitación totalmente blanca se encuentra tumbado en el suelo el cuerpo fantasmal, "anestesiado" y reducido del artista, envuelto en su totalidad con vendas y otros tejidos clínicos. Parece alimentarse a través de una goma conectada a un líquido indefinido. Junto a él, se aprecian distribuidos por el espacio objetos relacionados con el mundo hospitalario. También se localiza el cadáver de un pollo que yace cerca de él y un elemento que rompe con la luminosidad reinante, un espejo de cristal ahumado. Poco a poco, con lentitud, el artista empieza a interactuar con el pollo estableciendo una especie de relación química y eléctrica. En un determinado momento enrolla un cable alrededor del pollo, que igualmente se encuentra vendado, y lo liga a su cuerpo. Todo apunta a una liturgia simbiótica basada en la nutrición y en la muerte. Y como juego de contrastes, el reflejo negativo de la metamorfosis que se recoge en el espejo negro apoyado en la pared, ofrece una metáfora diluida de la identidad. En otras acciones Schwarkogler corta la venda que cubre el rostro de su modelo, como si el tejido representara la propia piel, y la violara simbólicamente en un ritual catártico o exorcista (4.20)⁴⁰, pero en esta ocasión no se limita a destruir su alienación, directamente se entrega por completo a la desmaterialización, dejándose absorber por la oscuridad del espejo. A través de esa poética destructora pone en evidencia el carácter irresoluble del problema humano. No existe una vía de escape, el único camino admisible es la muerte. Ni siquiera el animal, una especie de Legba (4.18)⁴¹, dador de aliento vital, puede auxiliarlo. Finalmente sufren la misma agonía, la simbiosis entre ambos no conduce a ningún lugar, por el contrario transfiere al animal males humanos que originalmente no le corresponden.

No se pueden ignorar una serie de contradicciones en Schwarzkogler en base a algunos de los principios originales⁴² del accionismo, quizás el auto-reconocimiento de ellas es una de las causas de su dramático final. Schwarzkogler, al igual que el resto de los miembros del grupo, anula la humanidad y reivindica la animalidad, pero la suspensión de la primera es tan absoluta, reduciendo al mínimo las constantes vitales en esa especie de enfermedad terminal o muerte viviente, que ni siquiera la animalidad llega a sobrevivir. Por otro lado la promulgada negación del arte le conduce de nuevo a la creación del objeto artístico, de tal forma, que sus foto-secuencias tienen la calidad de pinturas conceptuales concebidas en armonioso contraste de claro-oscuro, y aunque al final la acción se evapora, queda la imagen como artículo comercial.

⁴⁰ Puerto Príncipe, Haití, en 2004, es el encuadre de una situación política y social tensa, donde la artista Myriam Mihindou comparte y registra un improvisado ritual colectivo. Sus fotografías tituladas *Déchoucaj* nos muestran, un verdadero trance catártico con torsiones imposibles. La impresión fantasmal creada por el uso del negativo refuerza esta idea de la memoria: la práctica del vudú frente a la política del gobierno de Aristide. (Adam-Couralet, S., et al., 2012).

⁴¹ La imagen que acompaña esta nota es un mediador Legba de Benin, el portavoz de la voz de dios, un dador de vida al que acuden los hombres generalmente para abordar cuestiones relacionadas con la sexualidad, el orden y el destino. En ocasiones se representa vendado como señal de preservación y portando un recipiente-contenedor de la vida que ofrece. (Adam-Couralet, S., et al., 2012). Schwarkogler se conecta a través de la goma de alimentación al pico del pollo, para absorber su esencia, la cura, recibir aliento vital o transferírselo...queda la duda.

⁴² La lucha contra lo objetual y la reivindicación de la "animalidad".

³⁷ Schwarzkogler declara que entiende el "Arte como purgatorio de los sentidos" , en tanto que hay un purgatorio puede haber una redención ((Solans, P., 2007, p.70)

³⁸ Nos dicen los versos del poeta y dramaturgo irlandés William Butler Yeats (1865 - 1939): "Estoy buscando la cara que tenía/antes de que fuera creado el mundo". Yeats se considera una de las figuras claves del renacimiento literario irlandés.

³⁹ Según la metáfora del *mito poético*, los accionistas al querer destruir la *instalación foránea* atacaron su *burbuja*, su *poesía* y su *poema*: destruyeron su alma.



4.17 Schwarzkogler, Rudolf. *Acción 6*. Detalle de la acción I (1966).Rusia.

4.18 *Legba* (siglo XX) Pueblo fon. Benín. 52 x 15 x 15 cm

4.19 Schwarzkogler, Rudolf. *Acción 6*. Detalle de la acción II (1966).

4.20 Mihindou, Myriam. *Serie Déchoucaj* (2004-2006). Fotografías. Haití.

Piedad Soláns plantea una interesante y desgarrada comparación entre el salto inmortal del pintor Ivés Klein⁴³ y el suicidio mortal de Rudolf Schwarzkogler. El primero simula lanzarse al vacío como médium de una fuerza cósmica y se convierte en alguien a quien admirar, en un genio, símbolo de libertad en el imaginario universal. El segundo, poseído por el deseo de alcanzar la libertad final, se arroja realmente desde la ventana de su apartamento y pasa a ser considerado como un loco. El fracaso de éste último, y su diferencia con respecto a Klein, radica en su impotencia para entender su obra como espacio de liberación. En cualquier caso, para el auténtico accionista, no es posible un final aceptable que no vaya ligado al concepto de *fracaso*. Así nos lo explica la teórica del arte afirmando que el "grupo accionista no fracasa porque se separe y disuelva, ni porque sus acciones no tuvieran una "efectividad" social, ni porque se los engulla la gran mandíbula bulímica del sistema al que atacan. Ni siquiera por destruirse. Fracasa porque el fracaso iba implícito en la acción, porque con el fracaso se deshace y desembaraza de su absorción y neutralización por el poder (por lo odiado), porque en el fracaso encontraba su liberación existencial y porque el accionismo, paralizado en la dialéctica arte-no arte y arte-vida, pretendió dar el salto a la libertad en la vida pero no dio el salto artístico de encontrar esa libertad deseada en la propia obra".

Compartiendo, como ya anunciamos, el tono simbólico con Schwarzkogler, tenemos a Hermann Nitsch ejerciendo como redentor mesiánico en el mismo encuadre del accionismo vienés. A diferencia del resto de los integrantes de dicha corriente que optan por trabajar en la intimidad de espacios interiores, los rituales de Nitsch

prefieren entornos amplios, muchas veces abiertos, que se presten a la participación de un gran colectivo. Diseña previamente sus liturgias sagradas programando el desarrollo temporal de los acontecimientos en un espacio simbólico. Muchos de los elementos a los que recurre son de carácter sagrado, como altares, cruces, flores, cadáveres de animales, vísceras, sangre, frutos, pero los invoca por el camino de la blasfemia y de la provocación. Además, en un juego de contrastes marcado por el exceso une lo abyecto a lo sublime, la suciedad a la belleza, la muerte al erotismo sexual. Con esos ingredientes, como maestro de ceremonias dirige el juego hacia la violencia, el ataque, el desgarrar, la penetración, el desbordamiento, la agitación, buscando un contacto con lo primordial a través del sacrificio cósmico.

Nitsch admite la influencia de psicoanalista Sigmund Freud en su motivación hacia la liberación del instinto mediante el desenfreno. Soláns (2007, p.16) cita a Konrad Oberhuber (1989) en *Thoughts on Viennese Actionism*, cuando señala que Freud proporciona "a los accionistas la respuesta de que ser libre quiere decir seguir las corrientes reprimidas, liberar las fuerzas del inconsciente". El mismo Nitsch arroja más luz sobre ello declarando en 1974 en el *Die Eroberung von Jerusalem*: "Cuando creía en el sentido, la estabilidad y el orden de la sociedad humana, pensé que con mi obra podía ofrecer una especie de salida, a través de la cual todo lo suprimido e inhibido podía ser reaccionado y eliminado. Acepté las huellas humanas del psicoanálisis de Freud, que me enseñó a mirar en el abismo del éxtasis y la agresión" (Soláns, P., 2007, p.16). Es indudable, en base a la trayectoria de los accionista y las propias palabras de Nitsch, que acogieron el concepto freudiano de destrucción terapéutica y lo readaptaron como camino viable hacia la liberación.

De este modo, experimentando en el primordial exceso, sus acciones comienzan a repetirse entrando obsesivamente en bucle: *Aktion 7* (1965), *Aktion 8* (1965), *Aktion 10* (1965)...11, 12, 13, etc., enlazándolas con las eucaristías colectivas del *Teatro de la orgía* y *el misterio*⁴⁴, donde el placer, el dolor, la muerte, la procreación están permitidos y puede explorar al máximo el universo de Sade⁴⁵.

Su acción más conocida por el alcance de su blasfemia es La concepción de María (*Aztion 31*) (4.21), llevada a cabo en 1969 en el estudio del artista alemán Zimmer. Vestido con la casulla que utilizan los sacerdotes católicos para la celebración de la misa, el artista baraja símbolos e iconos cristianos durante diez hora de sacrílego ritual⁴⁶. Todos los participantes debidamente coordinados vierten sangre y manipulan vísceras de un cordero sacrificado, símbolo de Dios, sobre el cuerpo de una mujer, la Virgen María, que yace atada sobre una cruz, semidesnuda, con prendas que sugieren prostitución. Nitsch comparte juegos sexuales con la mujer utilizando un miembro artificial. Muerte y génesis ligados en el caos de la materia y las sustancias orgánicas: el sadismo se vuelve místico a través de la plástica. Pero el fin de la ceremonia, no es la concepción, es la experiencia orgásmica, el amor. "Al fin, todo lo siniestro, perverso, injurioso, depravado, amenazante y demoníaco se convierte en amor. La blasfemia en reverencia, los cuerpos blasfemantes en cuerpos divinos. La dramaturgia del exceso se diluye y deshace en paraíso, felicidad". (Soláns, P., 2007, p.80).



4.21 Nitsch, Hermann. *Acción 31: La concepción de María* (1969). En el estudio del artista alemán Zimmer.

⁴⁴ Después de la fundación de la orden, Nitsch imagina el Castillo de Prinzenndorf como sede oficial del *Teatro de la orgía* y *el misterio*, pero ese deseo no se materializa hasta 10 años más tarde. "En el castillo barroco que adquiere en Prinzenndorf, al norte de Viena, en 1964, sueña con crear una arquitectura- matriz-sepulcro de subterráneos, salas y laberintos que canalicen la luz y la oscuridad, las energías cósmicas y telúricas y las fuerzas de la vida vegetativa inconsciente". (Soláns, P., 2007, p. 94)

⁴⁵ Soláns entiende que Nitsch encuentra en el arte-ritual la manera de dar cuerpo a sus excitaciones físicas y psíquicas. (Soláns, P., 2007)

⁴⁶ En el *Die Eroberung von Jerusalem*, en 1974, Nitsch manifiesta en torno a su concepto de lo sagrado y lo profano: "La comedia será el medio de encontrar el acceso a los más profundos y sagrados símbolos a través de la blasfemia y la profanación. La provocación blasfema es devoción. Es una manera de alcanzar una visión antropológica determinada de la existencia, a través de la cual el Grial y el falo pueden ser considerados los dos extremos".

⁴³ La fotografía de Harry Shunk registra a Klein en su *Salto al vacío* en 1960. En su *Manifiesto del Hotel Chelsea* formula una frase muy significativa al respecto: "El hombre sólo será capaz de conquistar el espacio después que lo haya impregnado con su propia sensibilidad".

Como ejemplo de la saga posterior de ceremonias colectivas del Teatro de la orgía y el misterio cabe citar la desarrollada en el Burgtheater⁴⁷ de Viena en 2005, *Aktion 122* (4. 22). La actuación, integrada por más de cien participantes, se prolonga durante siete horas y media, y no sólo abarca el escenario principal, sede de la liturgia, también se extiende por el resto de los espacios interiores y exteriores del edificio. El público se desplaza libremente, siguiendo el discurrir desde sus asientos o trasladándose por cualquiera de los espacios. Su actitud requiere, como ya explicamos, de una sensibilidad especial, una *observación participante*, que se apoye en la íntima percepción del discurrir más próximo, para después alejarse y reflexionar sobre el sentido más profundo, su proyección cósmica.



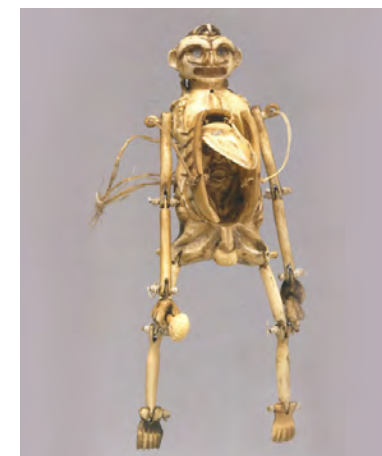
4.22 Nitsch, Hermann. *Acción 122.I* (2005). Teatro Burgtheater de Viena. Fotografía de Georg Soulet.

La relación de Nitsch con el pseudo-chamanismo, o chamanismo artístico es simbólica, al igual que lo es su proximidad a la iconografía de la religión católica. Adopta el papel de un sacerdote, de un mesías, pero no tanto para redimir, como para canalizar y dar rienda a sus impulsos animales. Desde nuestro punto de vista su misión como redentor se limita a invitar a compartir su particular catarsis, que es precisamente lo que formula el punto VI de los estatutos de la Orden del Teatro O. M., es decir: el deseo de que broten en libertad los instintos animales que todo hombre lleva en su interior.

Hemos seleccionado algunas de fotografías documentales de dos acciones del Teatro de la orgía y el misterio, en concreto la 111 y la 122, por su asociación visual y simbólica, no con las ceremonias cristianas, cuyas conexiones son evidentes, sino con objetos relacionados con el culto chamánico, objetos de poder, y celebraciones festivas cuyo origen se localiza en las bacanales ancestrales.

Debido al protagonismo durante las acciones de Nitsch de la herida abierta y desgarrada por el ataque ansioso, impío, pasional de aquellos que intervienen, nos parece interesante la conexión con las muñecas de transformación del pueblo Tlingit (4.23). Especialmente, cuando uno de los participantes en la acción se halla atravesando la herida abierta del animal, resurgiendo de su interior. El vínculo existe, a pesar de que por el carácter congelado de la instantánea, no podemos saber a ciencia cierta si el acontecimiento discurre de fuera a dentro o viceversa, es decir; si se trata de una violación, posesión, invasión del animal por parte del hombre; o si por el contrario, está sucediendo un exorcismo, un parto, un renacimiento humano desde el interior visceral de la bestia (4.24). Para entender mejor la asociación hay que analizar la pequeña muñeca articulada. El registro de los dientes en el hueso tallado, insinuando una sonrisa-grito, le da al rostro un aspecto macabro. Sus ojos de piedras preciosas ubican al personaje en un lugar de tránsito entre la vida y la muerte. Las extremidades superiores sostienen

sonajeros en cada mano que son réplicas en miniatura de utilizados realmente en los rituales chamánicos. La muñeca, gracias a un mecanismo manual sencillo, está preparada para abrir el pico de cuervo que hace las veces de costillas y descubrir la cara tallada en el interior de la cavidad torácica y abdominal, que corresponde al rostro arquetípico de un chamán Tlingit. La muñeca está coronada con la representación de un pulpo cuyos tentáculos se extienden desde la cabeza y caen sobre los hombros y la espalda, canalizando así el poder de la transformación del chamán en su viaje cósmico. De este modo, tanto la muñeca como el animal implicado en la acción guardan en su interior un ser que los posee o que brota de ellos, quizás es la esencia, el alma, la animalidad renacida. (Adam-Couralet, S., et al., 2012).



4.23 Muñeca de transformación (finales del XIX-principios del XX). Pueblo tlingit, Alaska Panhandle. 16,5 x 6 x 6 cm

4.24 Nitsch, Hermann. *Acción 122.II* (2005). Teatro Burgtheater de Viena. Fotografía de Georg Soulet.

Por otro lado la extracción de las vísceras por parte de un mediador simboliza en los sistemas animistas la expulsión de los espíritus negativos intrusos que causan las enfermedades. Así nos encontramos una escultura-máscara de exorcismo original de Matara, Sri Lanka, protectora de las mujeres en cinta, que representa a un demonio devorando las tripas de una figura femenina que mantiene entre sus brazos. (4.25) Resulta muy gráfica la semejanza de esta talla policromada con ciertos momentos de los rituales de Nitsch, durante los cuales, yace uno de los participantes tumbado y atado sobre una cruz depositada en el suelo. Con los ojos vendados y el cuerpo de un animal decapitado colocado longitudinalmente encima de él, el individuo se ofrece al exorcismo, a la redención, a la resurrección, de tal modo que varios de los implicados proceden a desgarrar y abrir el vientre de la bestia. La vísceras y la sangre se extienden integrando ambos organismos, identificándose en la unidad "cordero de Dios sacrificado" que muere para renacer. Como ocurre en la escultura de Matara, el mediador, el exorcista localiza la fuente del caos en el poseído, que suele confinarse en las vísceras, y simbólicamente las devora para expulsar el mal y restablecer el bienestar del paciente. En las entrañas se encierra también el vestigio de nuestra animalidad, por eso a través de ellas podemos alcanzar la salvación. Dicho con otras palabras: lo visceral, sede de lo animal, enferma contaminado por la humanidad, al abrir el abdomen, y manipularlo se airea, se desintoxica, queda sólo lo animal, lo puro, de este modo sucede la sanación. (4.26)

Nos queda por contemplar el sentido global y catártico de la obra de Nitsch como bacanal o mecanismo profano de purificación de las pasiones mediante

⁴⁷ Teatro Burg.

su representación. Las bacanales son efervescentes explosiones de los excesos, que suspenden temporalmente el orden cómico marcado por el ritmo cotidiano. Sus celebraciones periódicas ayudan a renovar la naturaleza y la sociedad y a rejuvenecer el mundo. A menudo lo sagrado se degrada a causa de prejuicios y de tabúes, y precisa de dichas expansiones para volver a resultar tolerable. Ejemplos de estas inversiones sociales son las fiestas de los locos en Francia y los carnavales, recreaciones de un mundo al revés donde las jerarquías sociales y políticas quedan desbaratadas por el dominio del caos y la libre expresión de los impulsos. Visualmente el festival Holi, celebrado anualmente en Mathura, Uttar Pradesh en India (4.27), contiene un parentesco estético con las acciones del vienes (4.28), concretamente en aquellos momentos colectivos marcados por la invasión absoluta del color. El artista franco americano Stephen Dean en su película *Pulso*, grabada en 2001, registra el corazón de esta gran fiesta de la fertilidad: siete días con sus noches de permeabilidad social, de euforia y relajación durante los cuales niños y adultos se liberan de las diferencias que establecen sus castas, y a modo de alabanza arrojan al aire pigmentos de colores brillantes, en forma de polvo o diluidos.



4.25 Máscara de exorcismo para proteger a las mujeres en cinta (siglo XX). Matara, Sri Lanka. 28,5 x 16,5 x 21,5 cm

4.26 Nitsch, Hermann. *Acción 111: Un grupo de actores organizados por Nitsch abriendo una pieza de ternera colocada encima de un hombre crucificado y con los ojos vendados* (2002). Fundación Morra, Nápoles.

4.27 Dean, Stephen. *Pulso* (2001). 8 min, single channel.

4.28 Nitsch, Hermann. *Acción 122.II* (2005). Teatro Burgtheater de Viena. Fotografía de Georg Soulet.

El universo de las bacanales nos sirve para presentar la última de las variantes del discurso político-social: el payaso sagrado, representado por la figura del artista americano Paul Mc Carthy. Dedicado al performance durante tres años, sus acciones, en un primer momento moderadas y divertidas, transmutan poco a poco hacia un espectáculo lúdico especialmente duro y provocador. Según palabras de Piedad Soláns, Mc Carthy "extiende la ritualización de los conocidos accionistas vieneses a una grotesca película de horror que [a modo de salvaje crítica consumista y cultural] podría titularse *American Popular Culture*". (Aznar, S., 2000, p. 72). Así, en el encaje inquietante de sus actuaciones no sólo adopta el papel de payaso metafísico, sino que también se viste con extraños trajes de bufón carnalesco. De modo que apela a la risa, al disfraz, a la locura, a la inmadurez, al ultraje y al escándalo del exceso corporal, como mecanismo subversivo para atacar los patrones sociales. En consecuencia, lo censurado y lo reprimido se hace visible descarada e irrespetuosamente.

En el sistema chamánico "los payasos sagrados relativizan la comunicación con los dioses y se burlan de los remilgos rituales. Se presentan ante la comunidad como salvajes, andrajosos y sucios. Atentan contra las buenas formas y causan repulsión, comen lo incomedible y dicen lo indecible. Su provocación alcanza el grado máximo en el aspecto sexual: se muestran semidesnudos, exhiben falos y vulvas abiertas y simulan actos sexuales. (...) A pesar de su apariencia de saltimbanquis, están en contacto con la divinidad y a menudo se revelan como poderosos exorcistas y adivinos, por lo que provocan el temor de los hombres"⁴⁸. (Adam-Couralet, S., et al., 2012).

Un ejemplo real es el caso del Kôrêdugaw (4. 29), *buitre de Kore*, que participa en las ceremonias de iniciación masculina de la sociedad Kore Bamana de Malí. Los Kôrêdugaw son payasos rituales y grandes sabios que ridiculizan a las figuras del poder. Están asociados con el buitre, símbolo del *conocimiento*, por tener la capacidad de que nada escapa a su ojo vigilante. A los kôrêdugaw se les permite parodiar las ceremonias y los ritos más solemnes. Comen y beben sin moderación, ingieren heces e imitan el acto sexual. Su túnica andrajosa se cubre con una red de la que cuelgan calabazas, plumas, amuletos, caracoles, objetos de orígenes diversos que simbolizan fragmentos del mundo. Van armados con una espada, pero su mayor excelencia es un accesorio que hace las veces de *caballo*, el palo de aire, que representa la riqueza y el poder y que mantienen entre las piernas al correr y saltar. (Adam-Couralet, S., et al., 2012).



4.29 Traje Kôrêdugaw (1931-1933). Pueblo Bamana, Mali. Fotografía de Marcel Griaule de 1931. Misión Dakar-Djibouti. 22,5 x 17 cm

4.30 Rose, Tracy. *La Piel de Lucy: el preludio* (2004). Video.

⁴⁸ Nota de prensa de la exposición *Maestros del caos: artistas y chamanes*, celebrada en Caixa-Forum Madrid en 2013.

Cabe citar como otro caso de artista-payaso-sagrado a la performer sudafricana Tracey Rose. En su acción de 2004, conocida con el nombre de *La Piel de Lucy: el preludio* (4.30), controierte la versión arquetípica occidental del Gé-

nesis y del Jardín del Edén. En esta video-performance la artista encarna a un personaje carnavalesco basado en Lucy, el primer homínido femenino africano, descubierto en 1974, durante años considerada la madre de la humanidad. Vestida con brillantes colores y portando como sombrero un falo gigante, se adentra en el jardín a lomos de un asno realizando toda una serie de bufonadas subidas de tono. Tracey Rose rebate el mito del Edén y sus supuestas maravillas mientras se plantea la posibilidad de que Adán fuera en realidad una mujer negra. (Adam-Couralet, S., et al., 2012).

Volviendo a Paul Mc Carthy y siguiendo su trayectoria hasta nuestros días, vemos que sustituye la performance por una especie de materialización escultórica de análogos temas. Continúa filtrando su sentido del humor y del juego a través del dominio de su papel de bufón, y utiliza los mismos conceptos para recrear escenas sórdidas y ridiculizar las figuras del poder. En ese camino nos encontramos la escultura mecanizada *Train, Mechanical* (4.31), una pieza formada por dos clones caricaturizados de George Bush, implicados escultóricamente en un espectáculo obsceno. Mc Carthy no teme abordar la sátira política y presenta la obra mientras que Bush se encuentra todavía en el poder. El artista se define a sí mismo, en relación a esta escultura, como un mediador que transmite el deseo inconsciente del público de ver humillada la figura presidencial. Tanto los "Bush", como los "cerdos" sometidos durante la cópula, se hallan descompuestos físicamente, mostrando la carne corrupta, desprendida, zombi, quizás por haber somatizado la degradación psíquica. Se trata de porcinos híbridos con manos y calzado humano, posiblemente a consecuencia de un devenir kafkiano⁴⁹ o *becoming animal* de humano a cerdo.



4.31 Mc Carthy, Paul. *Train, Mechanical* (2003-2009) Acero, silicona platino, de fibra de vidrio, cuerda, componentes eléctricos y mecánicos, 276,9 x 152,4 x 566,4 cm / 109 x 60 x 223 cm Fotografía de Fredrik Nilsen.

Los últimos de sus trabajos dan un paso más allá en la evocación escandalosa de la bacanal, aunque difieren de los anteriores en cuanto a la interpretación matérica de los cuerpos. Así, en estas últimas obras no hay evidencias de ningún tipo de degradación, por el contrario las superficies de los volúmenes son limpias y perfectamente integradas, posiblemente para acentuar aún más lo grotesco de lo representado. De 2014 es su *White Snow Bambi* (4.32 y 4.33) (poner las dos juntitas), una composición orgiástica concertada en un amasijo de cervatillos *Bambi*, jóvenes *Blancanieves* y conejos *Tambor*: personajes Disney perdidos en un desenfreno erótico- sexual. El trabajo de Mc Carthy es a menudo descrito como catártico, pues siempre termina regresando a la promulgación de las mismas escenas sórdidas, posiblemente debido a la necesidad obsesiva de canalizar su denuncia socio-política contra una cultura popular americana, cargada con la amoralidad de la industria del cine, el consumismo, la hipocresía, los dobles raseros y la represión.

⁴⁹ Alusión a la novela *La metamorfosis* de Franz Kafka.

La catarsis nos parece una forma apropiada de cerrar el capítulo por tratarse precisamente del hilo conductor del siguiente discurso. Pero antes de ello, es conveniente retener un pensamiento clave para nuestra tesis que comparten todos los artistas convocados en la exposición que acabamos de finalizar. Un idea que también late de continuo en cada una de las páginas de esta investigación: el animal como esencia de pureza; la consideración, ya presente en las culturas arcaicas, de que los animales poseen una capacidad privilegiada que les permite tener contacto con el Cielo, el Infierno, y el mundo de los espíritus. Coincidimos con Beuys en que "Los animales también son en sí y para sí seres angélicos. Esto habla de un reino por encima de la persona, de una dimensión espiritual contenida en la propia persona" (Szeeman, H., 1994, p.244). Cerramos así, reconociéndonos como testigos del potencial mágico de los animales, anhelando alcanzar su pureza para participar junto a ellos en el gran ciclo cósmico de la Vida.



4.32 Mc Carthy, Paul. *White Snow Bambi* (2014)



4.33 Mc Carthy, Paul. *White Snow Bambi*. Detalle (2014)

REFERENTE—ARTISTAS



FICHA 4.1 /
JOSEPH
BEUYS

Nace en Krefel, Alemania, en 1921.
Muere en Düsseldorf, Alemania, 1986.

Disciplina: escultura. Acción, performance. Ritos chamánicos con animales vivos o muertos. Artista-medicine-man.

- 1 **Joseph Beuys presentando su discurso** (1972)
- 2 **De la vida de las abejas** (1950)
- 3 **Lágrimas: cabeza de ciervo**
- 4 **Lágrimas: cráneo de ciervo** (1980)
43,5 x 32 cm
- 5 **Rayo iluminando un venado**
(1958-85)
Treinta y nueve elementos de bronce, hierro y aluminio. Medidas variables. Edición 0/4. Museo Guggenheim Bilbao.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



/ 5



FICHA 4.2/
ANA
MENDIETA

Nace en La Habana, Cuba, en 1948.
Muere en Nueva York, USA, en 1985.

Disciplina: escultura. Acción, performance. Ritos chamánicos con animales vivos. Feminismo

- 1 **Serie Siluetas** (1977)
- 2 **Itiba Cahubaba**
(Esculturas Rupestres) [Old Mother Blood
(Rupestrian Sculptures)] (1982)
Fotografía en blanco y negro. Colección de
Ignacio C. Mendieta.
- 3 **El Laberinto de Venus** (Labyrinth
of Venus) (1985)
Acrylic on paper. Colección de Raquelín
Mendieta FamiliaTrust.
- 4 **Sin título. Serie Siluetas** (1976)
México.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 4.3/
PAUL
MC CARTHY

Nace en Salt Lake City, Utah, EEUU, en 1945.
Vive y trabaja en Los Ángeles, California, EEUU.

Disciplina: escultura, performance, acción, vídeo. Conexiones y diferencias con el accionismo vienés. Sexo, violencia, destrucción. Utilización de sustancias primordiales y alimenticias. Humor negro. Crítica socio-política.

- 1 **Static Pink** (2004-09)
- 2 **Puppet** (2005-08)
- 3 **Spaghetti Man** (1993)
Fibra de vidrio, silicona, metal, ropa y piel sintética. 254 x 84 x 57 cm (spaghetti: 4,5 x 1270 cm)
- 4 **Piggies** (2007)
Vista de la instalación escultura-inflable. Museo de Escultura Middelheim, Antwerp, Belgium. Fotografía de Philippe de Gobert.
- 5 **Michael Jackson, Big Head** (2002)



/ 1



/ 4



/ 2



/ 5



/ 3



FICHA 4.4/
RUDOLF
SCHWARZKOGLER

Nace en Viena, Austria, en 1940.
Muere en Viena, Austria, en 1969.

Disciplina: Acción, performance.
Miembro del Accionismo Vienés. Re-
dentor místico.

- 1 **Acción 1, Boda** (1965)
Acción desarrollada en la casa de Heinz Cibulka.
- 2 **Acción. Detalle I** (1965)
- 3 **Acción. Detalle II** (1965)
- 4 **Sommer** (1965)



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 4.5/
HERMANN
NITSCH

Nace en Viena, Austria, en 1938.

Disciplina: Pintura, arte experimental.
Acción, performance. Asociado al ac-
cionismo vienés.

- 1 **Action Painting I** (2009)
*Museumszentrum Mistelbach/Wolfgang
Denk.*
- 2 **Action Painting II** (2009)
*Museumszentrum Mistelbach/Wolfgang
Denk.*
- 3 **Hermann Nitsch durante una
acción pictórica I** (1998)
- 4 **Hermann Nitsch durante una
acción pictórica II** (1998)



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4

Método catártico, psicoanálisis y arte

Previo a un análisis de la presencia del animal en las manifestaciones plásticas de los siglos XX y XXI, como expresión de experiencias de tipo catártico, psicoanalítico o terapéutico, es preciso adentrarse en el significado de los conceptos implicados. Resulta un buen principio atender al término de origen griego *catarsis* (*Kátharsis*), que surge en base a la Poética de Aristóteles, y en relación a su idea de *tragedia*. «Es tragedia, de acuerdo a la definición clásica, la imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva acabo la purgación (*kátharsis*) de tales afecciones» (Aristóteles, 1974, 49b 24ss)

En base a dicha acepción, se entiende *catarsis* como el proceso de purificación plena, es decir; física, mental, y emocional. Pero, para que la purgación de las afecciones sea posible, la imitación no debe cernirse a una acción cualquiera, es preciso mostrar situaciones que inspiren *temor* y *compasión* (Aristóteles, 1974, 52al-3), entendiendo temor, como alarma frente a posibles amenazas, y *compasión*, como un reflejo del sentimiento de empatía¹. Los espectadores, en el transcurso de la trama, ven proyectadas en los personajes sus propias pasiones, experimentan las consecuencias de sus errores, y sin sufrir la condena de un castigo real, mejoran en el conocimiento de sí mismos y toman conciencia de la gravedad de sus decisiones.

Según la Poética aristotélica el más condenable de los defectos humanos es el *hubris*, del griego *hybris*, orgullo desmesurado que conduce a desafiar el poder de los dioses y que depara por ello terribles infortunios. *Némesis*, diosa del equilibrio universal de la fortuna es la encargada de imponer el castigo al comportamiento hubristico². Su manera de proceder consiste en sancionar la desmesura devolviendo al antihéroe a la realidad a través de su hundimiento. La tragedia, por lo tanto, favorece la catarsis convirtiéndose en el medio de educar en el respeto a los principios éticos y religiosos.

Es a través de los fundadores del psicoanálisis, Josef Breuer y Sigmund Freud, cuando se retoma el concepto clásico de *purificación* y se integra en el que bautizaron como *método catártico*, tratamiento basado en la expresión de un recuerdo reprimido o de una emoción traumática que permite al paciente entender, asimilar, superar o convivir con dicha pasión.

Entre Breuer y Freud surgen, alrededor de 1891, ciertas diferencias en relación, tanto al *método catártico* como a los propios límites de la psicología³. Mientras que Freud defiende una independencia absoluta de dicha ciencia, para Brewer es muy necesario establecer nexos de unión con la rama de la fisiología. En lo referente al *método catártico*, este último acepta el recurso terapéutico de la hipnosis, pero descartando posibles vínculos con el concepto de *asociación libre* sugerido por Freud. El método de la *asociación libre* nace durante una sesión psicoanalítica durante la cual, la paciente Emmy Von N., solicita libertad absoluta y sin interrupciones para expresar cualquier tipo de pensamiento, idea o emoción espontáneos, sin restricciones de cualquier naturaleza⁴. Poco a poco, este

¹ Temor, del lat. *timor*, -*ōris*, es, de acuerdo a la RAE, aquella "pasión del ánimo, que hace huir o rehusar aquello que se considera dañoso, arriesgado o peligroso", también, "Recelo de un daño futuro". Compasión, del lat. *compassiō*, -*ōnis*, es, con referencia a la RAE, el "sentimiento de conmiseración y lástima que se tiene hacia quienes sufren penalidades o desgracias".

² Véase sobre el *síndrome hubris*, análisis del psiquiatra Manuel Franco. Consultada el 22 de enero de 2013 <http://www.elmundo.es/elmundo-salud/2008/04/18/neurociencia/1208541838.html>

³ La *Psicología* según la RAE es la "Parte de la filosofía que trata del alma, sus facultades y operaciones".

⁴ Se admiten manifestaciones impúdicas, impertinentes, etc.

sistema se va consolidando, hasta su total adopción en 1898, momento en que llega incluso a desplazar al antiguo y puro *método catártico* convirtiéndose en regla esencial para la cura psicoanalítica. Freud justifica su éxito exponiendo la necesidad de dar rienda suelta a las manifestaciones del inconsciente, que cuando tratan de reprimirse, conducen al ser humano a estados de vejación psicológica⁵.

Llegado a este punto de la introducción, para facilitar el análisis posterior de aquellos autores en los que se adivina una clara conexión entre obra de arte y psicoanálisis, es oportuno recordar en el método psicoanalítico y hacer un recorrido reflexivo que facilite su visualización fuera del contexto terapéutico tradicional, en otras palabras, trasladarlo del ámbito clínico al campo de la creación artística. En esta dirección, resulta de interés el artículo de Carmen Loza Ardila, titulado *Psicoanálisis, arte e interpretación*, escrito con motivo a las Jornadas presentadas con el mismo nombre y celebradas en la Facultad de Psicología de la Universidad de Sevilla en 2006. (Loza, C., 2006).

Carmen Loza introduce su discurso diciendo que "El arte en sí mismo no es el núcleo del psicoanálisis pero el arte, o más concretamente la obra artística, es la producción del individuo y, como tal, tiene una estrecha vinculación con él. Diríamos que es una respuesta del hombre ante ciertos estímulos tanto internos como externos; la tenemos que considerar, por lo tanto, como una forma de conducta" (Loza, C., 2006, 57). Es ahí donde se establece el nexo de unión, ya que el objetivo del psicoanálisis es precisamente la explicación de la conducta humana. Y como también apunta Carmen Loza, el psicoanálisis "no es sólo una teoría o modelo teórico sino que, además, es un método de investigación y un método terapéutico" (Loza, C., 2006, 57). Parece ser que cuando se hace alusión al aspecto terapéutico, entonces, su metodología, queda enfocada automáticamente al método original *hermenéutico* que incluye los procesos de *interpretación* y de *comprensión*. Para explicar en qué consiste al *interpretación*, la misma autora, recurre a la opinión de la psicoanalista Piera Aulagnier (Aulagnier, P., 2003) diciendo que el analista debe ser cuidadoso a la hora de expresarse para facilitar en el paciente la comprensión y también la reacción. Las pasiones del tipo odio, miedo, amor, reprimidas han de transformarse mediante la *interpretación* en lenguaje, de modo que el paciente alcance a entender la relación entre hechos más o menos lejanos y su comportamiento actual (*comprensión*), y al mismo tiempo, vuelva a sentir afectivamente el recuerdo construyendo los cimientos para un nuevo orden en su vida (*reacción*). Aquí puede adivinarse la presencia del método catártico comentado con anterioridad, aunque Carmen Loza no se remite a él directamente en su ensayo.

Pero cuando el psicoanálisis aplicado, *hermenéutico*, no va dirigido a un paciente, sino a un objeto de estudio como una novela, una película o una obra de arte, el conocimiento extraíble de la experiencia nos puede ofrecer otro tipo de riqueza. Y así como apunta la tragedia clásica, cuanto más se profundice, mayor será la comprensión y más efectivas las consecuencias sobre el contemplador.

Loza invoca a Freud (Freud, S., 2000) y dice que generalmente cuando el espectador contempla una obra de arte hay un conocimiento sensorial a través de la vista, del oído, en ocasiones del tacto, y que para el experto analista están presentes además, de forma más o menos implícita, testimonios de procesos anímicos complejos. Afirma que "estos procesos anímicos latentes intervienen en la triada: artista, creación artística y espectador" y que "el psicoanálisis es el primero que formula hipótesis acerca del origen del arte tratando de buscar la relación entre la creación artística y el artista o, más bien, con su vida afectiva e instintiva" (Loza, C., 2006, 60).

Parece natural pensar que cuando la aproximación a una obra de arte se desarrolla de forma superficial, el receptor únicamente va a percibir los aspectos más evidentes de la misma, pero quizás tampoco resulte necesario una formación profunda en el psicoanálisis para llegar apreciar, evidentemente no todas, pero sí algunas sutilezas latentes. Posiblemente dependa de la sensibilidad del espe-

tador y quizás, de un interés previo manifestado en un acercamiento a la filosofía y a la biografía de artista.

De acuerdo a nuestra investigación y centrándonos en el presente capítulo, correspondiente al animal como mediador en los procesos terapéuticos y en las experiencias catárticas, consideramos adecuado establecer tres apartados en función de las diversas formas de purgar lo pasional a través de la creación escultórica. De este modo, en un primer grupo, representado por Louis Bourgeois y Dorothy Cross, analizamos la obra como terapia de sanación personal, vinculada al discurso constructivo y al psicoanálisis. Un segundo lugar lo reservamos para aquellos artistas en los que se adivina un proceso catártico hacia el interior, quizás, como en el caso de Alberto Giacometti, reflejo de una represión domesticada, de un control de instintos sádicos o, como le ocurre a Jennifer Maestre, evidenciando una necesidad de autoprotección. Y por último, situándonos en la manifestación de la catarsis hacia el exterior, examinamos la experimentación del dolor mediante las performances de Catherine Bell y otros fenómenos pseudo-chamánicos de la mano de Nick Cave.

Terapia de autosanación

Enlazando precisamente con la introducción desarrollada en torno a la obra de arte y el psicoanálisis, comenzamos con el examen de la artista francesa Louis Bourgeois, quien reconoce experimentar su propia terapia psicoanalítica a través de la realización de su obra; pero, al mismo tiempo, identifica errores en el psicoanálisis freudiano, acusándolo de fraude⁶. Entiende que el pensamiento de Freud no favorece a los artistas⁷, ya que da lugar a interpretaciones confusas y, en relación al género femenino, considera que despierta fantasmas de menosprecio. Invoca las palabras del médico neurólogo cuando afirma que se "cree que las mujeres han brindado escasas contribuciones a los descubrimientos e inventos de la historia cultural, pero son tal vez las inventoras de una técnica: la del trenzado y tejido"⁸. Pero Freud no sólo emite ese juicio, sino que además añade que no se trata de un descubrimiento, sino de una imitación del mundo natural⁹. Con ello, confirma la condena establecida para la mujer, según la cual le está vedada la creación, sólo queda en su mano reproducir, repetir y copiar, desempeñando las tareas que no son de carácter heroico, como el cuidado del hogar, de los hijos y del guerrero. Se trata de una alusión al mito de Aracne contra el que se subleva Bourgeois, utilizando irónicamente como armas para su lucha la metáfora de la costura. La artista surge en auxilio del personaje mítico, compareciendo para romper el encanto y dar a la mujer su papel reconocido en la Historia del Arte. De esta forma adopta el rol de la araña como madre, de la que el hilo de la vida surge, el hilo-cordón umbilical, pero también el hilo del discurso y del pensamiento. (Tilkin, D., Breerette, G., Dadoun, R., Gaillard, F., Zabuyan, E., 2012)

De esta manera se aparece, una Louise Bourgeois super-heroína como una mujer bruja, "Chat-woman faloide calzada de zapatitos rojos de tacón"¹⁰ (5.1), o como una de las entidades que la arqueóloga Marija Gimbutas denomina la Diosa, y que nosotros llamamos *Madre arcaica, madre original*. En este sentido, Mircea Eliade, nos recuerda que en "un considerable número de mitos y leyendas atestiguan el papel esencial asumido por un hada, una ninfa, o una mujer semi-divina en las aventuras de los héroes: ella es la que los instruye, les ayuda en sus pruebas (...) y les revela los medios de apoderarse del símbolo de la inmortalidad o de la larga vida (la yerba maravillosa, las manzanas milagrosas, la fuente de la juventud, etc.). Una importante sección de la *Mitología de la Mujer* está dedicada a mostrar que siempre es un ser femenino el que ayuda al Héroe a conquistar la inmortalidad o a salir vencedor de sus pruebas iniciáticas" (Eliade, M., 1996, p.80). Y apunta también que al igual que la Gran Madre de los Animales concede a los hombres, y en espe-

⁶ Bourgeois sostiene "el psicoanálisis es un fraude". 8 de febrero de 1952. (Tilkin, D., et al, 2012, p.12)

⁷ Cabe recordar en relación al capítulo anterior, centrado en el discurso político-social, cómo los accionistas vieneses recogen la influencia de Freud inclinándose de forma extrema por la liberación del instinto mediante el desenfreno.

⁸ Sigmund Freud, XXXIII conférence, *La féminité, en Nouvelles conférences d'in troduction á la psychanalyse*, Gallimard, col. Folio, París 1989.

⁹ "Como si fuera ya demasiado conceder a las mujeres la patente de una invención, por muy modesta que esta sea, el psicoanalista se apresura a añadir que este descubrimiento, en realidad, ni siquiera es tal, ya que, al ponerse a trenzar los hilos, la mujer se limitó a imitar a la naturaleza que, ofreciéndole el espectáculo del enmarañamiento y del entrecruzamiento del vello púbico, le había dado la idea e incluso proporcionado la técnica para ello." (Tilkin, D., et al, 2012, p.50)

¹⁰ Géza Róheim, *The Eternal Ones of the Dream*, International Universities Press, Nueva York 1945. Traducción y prólogo de Roger Dadoun, *Héros phalliques et symboles maternels dans la mythologie australienne*, Gallimard, París 1970.

⁵ El método de asociación libre fue recogido como técnica de trabajo por autores afines a la idea de creación espontánea. Un ejemplo es la obra del novelista y poeta estadounidense Jack Kerouac, integrante de la Generación Beat. Otro caso sería el comentado durante el capítulo anterior en relación a los artistas accionistas.

cial a los chamanes, el derecho de cazar y de alimentarse con la carne de los animales, los "espíritus protectores hembras (*áyami*) procuran a los chamanes los espíritus auxiliares, que son para ellos en cierto modo indispensables durante sus viajes extáticos." (Eliade, M., 1996, p.83). Posiblemente podemos imaginar a Bourgeois como *áyami*, espíritu protector de todas las Aracnes en sus viajes hacia la creatividad.



5.1 Sin título-Gata (1996). Técnica mixta y tinta cosida sobre tela de pañuelo. 44,5 x 45,1 cm. Colección particular.

Pero más allá de su ejemplo vital, la artista no se considera a sí misma una militante; trabaja en la soledad de su estudio, enfrentándose individualmente a sus propios demonios, liberándose a través de su obra, realizando su particular exorcismo¹¹ para poner orden en su universo (5.2 y 5.3). Hacer, deshacer y rehacer, a golpe de aguja y tijera, como método auto terapéutico para mitigar sus miedos, luchar contra la *instalación foránea*, vencer sus prejuicios y sanar los traumas que arrastra de la niñez. A veces procede deformando violentamente los cuerpos, sometiéndolos a cortes y a recortes, suturando sus heridas en un ritual silencioso-expresión de su drama psicológico emocional¹²; en otras ocasiones configura estructuras y trazados tranquilizadores basados en geometrías naturales: telas estrelladas, telarañas, óvalos y espirales, siempre ligados al mundo de su obsesión: la simbología de la tejeduría (5.4) y la mitología creadora.



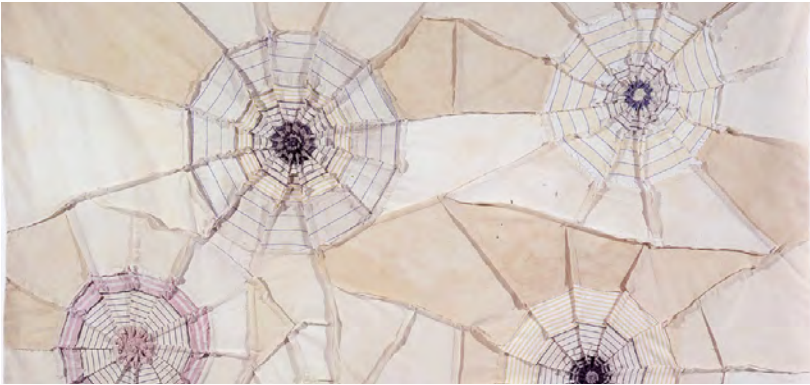
5.2 De Martino, Ernesto. *Tarantismo* (1900-1965)



5.3 De Martino, Ernesto. *Tarantismo* (1900-1965)

¹¹ "Mi obra es una sucesión de exorcismos. Ello atañe a la motivación misma de mi obra". Entrevista concedida a Douglas Maxwell, 1993; *Ecrits et entretiens*, pp. 254- 255.

¹² Se produce una catarsis de los instintos agresivos hacia la figura del padre traidor y por extensión hacia el hombre. Da forma artística a traumas como la infidelidad de su padre con su institutriz inglesa, que dio lugar a un odio que le hizo rozar en el plano artístico la fantasía del asesinato. "Me sentí atraída del arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones en las que mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era...Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó: Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura". Louise Bourgeois. *Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición del mismo nombre del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.



5.4 Sin título (2006). Tela. 121,9 x 152,4 cm. Colección Ursula Hauser, Suiza.

Es evidente, como hemos visto, su especial interés por el mito de Aracne, pero antes de proceder a un análisis más detallado del mismo, conviene evidenciar su interés por un segundo mito, las leyendas de Anansi del pueblo Ashanti de Ghana, en las que una criatura de aspecto híbrido, en ocasiones medio humana medio arácnido, llevada por un acto de despecho secciona su hilo y deja caer del árbol la calabaza de la sabiduría, desencadenando con la quiebra del fruto la dispersión del saber que ella egoístamente deseaba acaparar. Resulta ilustrativo el retrato psicológico de su esposo Robert, representado como un ser mixto con cabeza-retrato y un cuerpo de araña semejante a una mano *polidáctil*, cuyos múltiples dedos se encuentran recogidos abrazándose hacia delante intentando ocultar, proteger, o por el contrario, quizás hurgar en su propio interior. (5.5 y 5.6)¹³



5.5 Bourgeois, Louis. *Portrait of Robert (Retrato de Robert)* (1969). Bronce pintado de blanco. 33 x 31,8 x 25,4 cm. Colección de la Fundación Easton.



5.6 Knight Potter, Jeffrey. *Embrace The Mutation- E21 (Abrazar la mutación- E21)*. Fotomontaje.

¹³ Se han interpolado junto a los trabajos de Bourgeois algunas de las obras del ilustrador y fotógrafo Jeffrey Knight Potter. No parecen especialmente interesantes sus primeras composiciones surrealistas realizadas a través de experimentos en impresión, exposición múltiple y ajustes de negativos. Conceptualmente recogen y evocan la temática de la presente exposición discursiva, asociándose a las experiencias catárticas y a los procesos psicoterapéuticos.

Volviendo a Anansi y a la difusión o propagación metafórica del conocimiento podemos atribuir al hilo una asociación a la palabra, a la reflexión, a la vida. Basta con tener presentes algunos dichos tales como: *no dar puntada sin hilo, perder el hilo, manejar los hilos o hilar fino*. Seguramente teniendo presentes estas expresiones, Bourgeois también teje con palabras, son hilos que brotan de su boca, o cabellos que nacen de sus pensamientos (5.7), en ambos caso proyecciones espaciales en el interior de sus Cells. Así se muestra en su obra de 2003 *Lady in Waiting* (5.8), *Dama esperando* en soledad, mitad mujer, mitad araña, vigilante desde su sillón tapizado, dejando salir de su boca (5.9) hilos cuya extensión se recoge en bobinas situadas en el marco interior de la ventana (5.10). Nos indica François Gaillard¹⁴ que las *Cells* no deben ser interpretadas como espacios de aislamiento o reclusión, son recipientes

depositarios de las angustias y los malestares de determinados episodios de la memoria, pero no para su olvido, sino para su transformación en energía creadora¹⁵. Es en ese trance donde los hilos hacen las veces de conectores y conductores de dicho poder. Hay algo que recuerda paralelamente a Scheherazade, la relatora persa de una narración infinita, de cuyo hilo pende el de su propia vida. Ese es uno de los nexos, la trayectoria vital, la experiencia, el camino con el que Bourgeois se identifica y que se traduce en la corriente existencialista, por encima del surrealismo y del estructuralismo; así admite: "Con toda evidencia, soy partidaria de la experiencia. Con toda evidencia, soy partidaria de los existencialistas. A las palabras puede hacerseles decir todo lo que se quiera. Se puede mentir todo lo que se quiera, mientras que es imposible mentir cuando se recrea una experiencia"¹⁶. No se siente afín al surrealismo¹⁷ puesto que a la hora de liberarse de la carga de su mundo interior, no se puede confiar en ningún proceder vinculado a la enajenación o al ensueño. Para ella, aunque «el tema procede directamente del inconsciente, la perfección formal es parte importante, y es muy consciente. La forma ha de ser absolutamente estricta y pura»¹⁸



5.7 Bourgeois, Louis. *Hair* (Cabello) (2000). Punta seca sobre paño. 33 x 33 cm

5.8 Bourgeois, Louis. *Lady in Waiting* (Dama esperando) (2003). Tapicería, hilo, acero inoxidable, acero, madera y vidrio. 208,3 x 110,5 x 147,3 cm

5.9 Bourgeois, Louis. *Lady in Waiting* (Dama esperando). Detalle I (2003). Tapicería, hilo, acero inoxidable, acero, madera y vidrio. 208,3 x 110,5 x 147,3 cm

5.10 Bourgeois, Louis. *Lady in Waiting* (Dama esperando). Detalle II (2003). Tapicería, hilo, acero inoxidable, acero, madera y vidrio. 208,3 x 110,5 x 147,3 cm

Es en esa pureza y fidelidad formal donde asume como guía y compañera a la araña, espíritu que le ayuda a entretejer su obra con las edades de su trayectoria

vital. La araña como Gran Protectora, oda a su Madre¹⁹, homenaje de la artista en agradecimiento a la mujer lúcida y tolerante que le permite alejarse de la maldición que pesa sobre Aracne y el resto de las féminas, y dedicarse a la creación²⁰. A ella le dedica su escultura *Maman* de 1991, la de mayor formato y reconocimiento (5.11 y 5.12) un arácnido de bronce con que atesora bajo su vientre, entre largas patas puntiagudas, unos huevos de mármol pulido.



5.11 Bourgeois, Louis. *Maman* (1999). Metal y mármol. 9,27 x 8,91 x 10,23 m. Colección Tate Modern, Londres.

5.12 Knight Potter, Jeffrey. *Embrace The Mutation-E46* (Abrazar la mutación-E46). Fotomontaje.

Hay quienes sospechan que Bourgeois se esconde detrás del retrato escultórico de su madre. A nuestro juicio ella está presente compartiendo el receptáculo simbólico de sus arañas, tanto en *Maman*, como en el *Retrato de Robert* o *Lady in Waiting*, Louis se nos revela, como ya anunciamos, del mismo modo que una *áyami* silenciosa, espíritu protector al auxilio de todas las Aracnes a través de su ritual íntimo y solitario de autopurificación.

Nos queda únicamente recordar el propio drama de Aracte para terminar de entender la relación entre *madre* y *araña*, algo que apuntamos al principio de nuestro discurso. De acuerdo a la tragedia que nos narra Ovidio, las ninfas de Pactolo acostumbraban a salir de sus grutas-talleres al término de sus trabajos para admirar la belleza y calidad de los mismos. Aracne, una de las ninfas, en un ataque de *hybris* motivado por su sueño creador y su buen hacer, decide desafiar a Atenea. El resultado del certamen no agrada a la diosa que, llevada por la envidia, rasga el hermoso tapiz confeccionado por Aracne. La joven, humillada, intenta ahorcarse, pero dicha reacción enternece a la deidad que decide salvarla de la muerte, aunque no de un castigo ejemplar: "Vive pues, pero cuelga, aun así, malvada", (dice) "y esta ley misma de tu castigo, para que no estés libre de inquietud en el futuro, declarada para tu descendencia y tus tardíos nietos sea"²¹. El dramático final asemeja un *devenir kafkiano* en araña, durante el cual la ninfa pierde el cabello, su rostro humano se desvanece, y la cabeza y el cuerpo se reconforman en un vientre abultado del que surge un hilo. La condena de la hilandera consiste en dedicar toda su existencia a dejar brotar ese hilo y tejer con él su tela infinita.

El único milagro que se le permite a Aracne es ese vientre abombado y fecondo del que también nace el hilo umbilical, dador de vida (5.13). Es en este punto donde se establece el vínculo entre la araña y la madre. Bourgeois lo reconoce y lo adopta para vengar la injusticia cometida contra la hilandera y por extensión contra la propia esencia de la mujer. Y es que el verdadero crimen de Aracne es haber traspasado los límites definidos para su sexo, es decir: tener la osadía de desear crear y de ser una artista.

¹⁹ En el texto *Ode á ma mere*, 1995, puede leerse:

"La amiga (la araña, ¿por qué la araña?). Porque mi mejor amiga era mi madre, y ella era tan inteligente, paciente, limpia y útil, razonable e indispensable, como una araña. Era capaz de defenderse por sí sola". Declaraciones que aparecían en el cartel que anunciaba la primera muestra de la escultura *Maman* en la Tate Modern de Londres, en 2000.

²⁰ "Tú no tocarás jamás la aguja, me decía mi madre, y toqué el carboncillo" declara Louise Bourgeois en una entrevista realizada por Jacqueline Caux en su taller de Brooklyn en julio-agosto de 2003.

²¹ Ovidio, *Metamorfosis*, i. VI, w. 19-24,26, 136-138, versión española de Ana Pérez Vega, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2002.

¹⁴ En su escrito titulado *La artista como araña*, incluido en el catálogo de la exposición *Honni soit qui mal y pense* (Tilkin et al., 2012, p.48).

¹⁵ Atendiendo a la paz resultante de las *Cells*, estas pueden vincularse a la *maquinas de los abrazos* de Temple Grandin, pero en lugar de utilizar la referencia *cajas de vacas*, resultaría más correcto referirse a ellas como *cajas de arañas*.

¹⁶ Christiane Meyer-Thoss, Louise Bourgeois. *Écrits et entretiens*. p. 238. Mientras que los estructuralistas se interesan por el lenguaje, por la gramática, por las palabras, los existencialistas representados por Sartre rinden culto a la experiencia.

¹⁷ Robert Motherwell, un pintor estadounidense conocido de Bourgeois asocia al surrealismo una fuerza aniquiladora capaz de anular el libre albedrío del artista. Según él, un total abandono en manos del inconsciente constituye en sí misma una esclavitud. (Tilkin et al., 2012).

¹⁸ Christiane Meyer-Thoss, Louise Bourgeois: *Designing for Freefall*, Ammán, Zürich 1992. p. 197.



5.13 Knight Potter, Jeffrey. *Embrace The Mutation E70*. (*Abrazar la mutación-E70*) Fotomontaje.

Siguiendo con la imaginería enraizada en la figura de la Diosa Madre, y ligada a un discurso constructivo canalizador de las represiones de identidad sexual y cultural, nos encontramos con las propuestas escultóricas de la artista irlandesa Dorothy Cross. Resulta sustancialmente recurrente para nuestra investigación la serie desarrollada durante la década de los 90 conocida como *Ubres*: una compilación de objetos encontrados, algunos de ellos de origen familiar, intervenidos en una práctica transformadora mediante su cobertura total o parcial con pieles y ubres de vaca. Con cierto grado de ironía, las diversas propuestas que constituyen la colección, exploran la ambigüedad de género como una herramienta que conduce a la deconstrucción²². En esta serie observamos como los pezones de las ubres remiten indistintamente al ámbito de lo femenino o de lo masculino.



5.14 Cross, Dorothy. *Virgin Shroud* (*El sudario de la Virgen*) (1993), piel de vaca, satén y maniquí. 200 x 50 x 85 cm, 1993



5.15 Cross, Dorothy. *Rugby Ball* (*Balón de rugby*) (2005). Fotografía. 50,5 x 40,5 cm

La pieza más emblemática y transgresora del grupo es la que se conoce como *Virgin Shroud*, *El sudario de la Virgen*, de 1993 (5.14), una obra en la que el ideal atribuido a la mujer perfecta, la Virgen María, según la cultura católica irlandesa, es sustituido por la imagen de una Gran Madre primitiva, representante de la nutrición. Del resultado de la combinación surge una diosa virgen que restaura la visión del canon femenino tradicional, devolviéndole el aspecto agresivo y potente de su interpretación ancestral. Así, sobre una estructura-maniquí de acero, vestida con el traje de novia de la abuela de la artista y cubierta con manto de piel de vaca, coronado por cuatro pequeños cuernos-pezones de ubres, se cuestiona la relación fun-

²² Deconstrucción en el sentido con el que se define en la RAE: "Desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades".

cional de estos bovinos y el papel atribuido a las mujeres en la crianza tradicional. Del igual modo, asistiéndose del mismo poder metamorfoseador de la ubre, Cross deriva subversivamente a liberar los estereotipos de la masculinidad. Se encuadran en esta línea *Rugby Ball* (5.15), un balón deportivo con el aspecto de un huevo de cuero armado con pezones; *Spurs*, unas botas de trabajador rematadas en el talón con los mismos motivos que el anterior; o *Guinness*, una botella de cerveza equipada por una tetina de vaca. Enseres, todos ellos, asociados a lo masculino, que quedan alterados y/o se tornan dependientes de la presencia de un pezón: una estrategia para confundir y dismantelar el dualismo sexual.

Catarsis hacia el interior

Aunque los confines que determinan las terapias de auto-sanación y los procesos catárticos, bien sean hacia el interior o hacia el exterior, son difusos y casi siempre interactúan, hemos localizado en el caso del suizo Alberto Giacometti un ejemplo claro de la represión de instintos sádicos que, a diferencia de lo observado en torno a Bourgeois, está libre de una asociación consciente con el psicoanálisis. Existe también una distinción obvia entre ambos localizada en la orientación del propio espíritu. Mientras que la francesa conserva latente hasta el final de sus días una actitud optimista, fruto del reconocimiento consciente del bien que le genera la propia creación; el suizo se hunde progresivamente en el pesimismo absoluto que le supone la evidencia de un entorno de postguerra sumido en la desesperación. Se pueden confrontar para observar mejor el reflejo de ambos sentires dos obras representativas de cada uno de ellos: La *Cell* titula *Lady in Waiting* de Bourgeois, comentada con anterioridad (5.8-5.10) y el retrato al óleo realizado por Giacometti a su madre en 1950 (5.16). En tanto que en el caso de la *Cell*, los hilos tienen la misión de conectar a la mujer araña con el medio circundante a fin de recargar la energía positiva resultado de la alquimia pasional; las líneas o grafismos que acribillan el espacio de la habitación donde se halla la madre de Giacometti no están presentes para su auxilio, por el contrario parecen, impulsados por las leyes de la perspectiva, lanzar un ataque asfixiante contra la figura humana. De este modo, nos afirmamos en la intuición de que Bourgeois sana y Giacometti canaliza y autocontrola inclinaciones destructivas. Pese a estas diferencias coinciden en el encuentro con el existencialismo²³ como reflejo de sus particulares experiencias. Giacometti lo manifiesta en el proceso de desmaterialización de las figuras humanas y animales, tras haberse interesado por el surrealismo en su inmersión en el inconsciente y la libre expresión del sexo y la violencia²⁴.



5.16 Giacometti, Alberto. *La madre del artista* (1950). Óleo sobre lienzo. 89,9 x 61 cm

²³ Apego al existencialismo reconocido por Bourgeois, pero no por Giacometti.

²⁴ Bourgeois, como ya hemos comentado, descon-fía del descontrol automático del surrealismo.

Nos ha resultado una fuente muy reveladora el ensayo de la historiadora del arte María García Yelo titulado *El sublime espacio de Alberto Giacometti*, como discurso vinculante entre el artista y las teorías de lo sublime expresadas en los textos de Edmund Burke y en los escritos del Marqués de Sade. La autora nos indica que inicialmente y de una forma quizás inconsciente, se establecen afinidades entre el escultor y Sade, evocaciones macabras que se remontan a su infancia y juventud²⁵, fantasías de violación, crimen y masacre integradas en el ritual diario como *canciones de cuna* para conciliar el sueño.



5.17 Giacometti, Alberto. *Homme et femme (Hombre y mujer)* (1928-29). Bronce. 40 x 40 x 16,5 cm



5.18 Giacometti, Alberto. *Femme égorgée (Mujer asesinada)* (1932). Bronce. 22 x 87,5 x 53,5 cm

Su escultura *Homme et femme* (5.17), localizada temporalmente entre 1928 y 1928, es una primera manifestación, reducida formalmente al mínimo, del deseo reprimido y de una potencia sexual extrema. Las personalizaciones quedan limitadas a los órganos sexuales: un agujón de insecto punzante y regio que enviste contra el cuerpo caparazón turbado y contraído de la mujer. El plegado en el cuello femenino es signo de violencia, y contrasta con la fortaleza y continuidad del de su agresor masculino. Concentrando todas sus fantasías de violación y asesinato²⁶ presenta en 1932 *Femme égorgée, Mujer degollada* (5.18), escultura concebida a través del cuerpo inerte y retorcido teatralmente de una mujer-insecto-híbrido que yace tumbada en arco y boca arriba sobre el suelo. En las distintas partes fisonómicas del organismo, aún sintetizadas parece intuirse la dureza del rigor mortis. La causa de la muerte se evidencia en el corte sobre el largo cuello estriado similar a un tráquea. De insecto parecen ser las largas patas arácnidas y la pequeña cabeza de gusano. Los pechos son la única seña de identidad femenina, aunque el caparazón-hoja que reposa debajo del cuerpo bien se presta a asociarlo visualmente con un vestido abierto, desgarrado durante el asalto. Las extremidades superiores o brazos, se hallan rematados de forma asimétrica en una especie de *manos*, la izquierda extendida en reposo y abierta a modo de cuchara de bordes irregulares; el *brazo* derecho, quebrado al inicio de su inserción con el tronco, pasa por encima de su pecho para dejarse caer también sobre el suelo, pero curiosamente la mano no termina abierta como la pareja, sino recogida, y dispone además de una articulación que funciona de *muñeca*, de tal forma que si el espectador lo desea puede intervenir, recolocar la *mano* cerrada y hacerla incluso reposar sobre la *mano* extendida. Hay algo que te incita a imaginar el último movimiento previo a la muerte, quizás un gesto de defensa, un intento por golpear con la mano pendulante al agresor. García Yelo nos dice en resumen que la "*Femme égorgée* sintetiza todos y cada uno de los aspectos propios de la sexualidad sádica/sadiana: agresión, mutilación, instinto,

crueldad, muerte..." Y que Alberto Giacometti formula en esta obra, de forma magistral, el terror sublime de Bruke filtrado a través de la ferocidad del Marqués de Sade. (García Yelo, M., 2004)



5.19 Giacometti, Alberto. *Le chien (El perro)* (1951). Bronce. 47 x 100 x 15 cm



5.20 Cartier Bresson, Henri. *Retrato de Giacometti bajo la lluvia* (1965). Publicación en la revista semanal francesa *Paris Match*.



5.21 Giacometti, Alberto. *Le chien (El perro)* (1965). Bronce.

Como hemos comentado en torno a la evolución escultórica de Giacometti, la tendencia al surrealismo, con su alarde de sexo y violencia, va dejando paso al interés por lo existencial, canalizado en un proceso de desmaterialización que afecta a la figuración humana y animal. Técnicamente se manifiesta en un modelado expresivo que recurre a la mínima materia para transmitir la fragilidad y la esbeltez, efecto de la tristeza y de la desolación. Por el contrario, como ocurre en sus pinturas, el espacio inmediato gana en protagonismo psicológico, así, la base-soporte, único referente al espacio real, dramático y aterrador, se engrosa y gana volumen en función a su importancia. De temática animalista, los perros y los gatos, por su proximidad al hombre, sufren el mismo fatídico destino y, de igual manera, ese pesimismo queda latente en su interpretación. Cuando Giacometti

²⁵ Alberto Giacometti se remite, aún con desconocimiento, a los "espacios del mal" recreados por Sade. De este modo nos lo narra: "En materia de esfuerzos mentales, repetidos y del mismo orden, recuerdo que en la misma época, durante meses, no podía dormir por la noche sin antes imaginar que atravesaba, durante el crepúsculo, un espeso bosque y llegaba a un castillo gris que se erigía en el lugar más recóndito y desconocido del mismo. Allí, mataba a dos hombres sin que éstos pudiesen defenderse; uno de ellos, de unos diecisiete años, se me aparecía siempre pálido y aterrado, y el otro llevaba una armadura en cuyo lado izquierdo algo brillaba como el oro. Tras arrancarles el vestido, violaba a dos mujeres, una de treinta y dos años, vestida completamente de negro, con la cara como el alabastro, y luego a su hija, sobre la que flotaban unos velos blancos. Sus gritos y sus gemidos resonaban en todo el bosque. También las mataba, pero muy lentamente (en ese momento era de noche), a menudo junto a un estanque de aguas verdes que se encontraba delante del castillo. Cada vez con ligeras variaciones". Giacometti, A., *Écrits*, p. 9. (García Yelo, M., 2004)

²⁶ En sus escritos *Ayer, arenas movedizas, El sueño, el Sphinx y la muerte de T* registra sus ensoñaciones sobre insectos aplastados.

confiesa "Me siento como un perro" (Juliet, C.,1985) es inevitable no establecer la conexión con su versión más conocida de *Le chien, El perro*, de 1951 (5.19), y relacionarlo paralelamente con su fotografía *Retrato de Giacometti bajo la lluvia* (5.20), realizada por Henri Cartier en 1965 y publicada, una semana después de su fallecimiento, en la revista semanal francesa *Paris Match*. Sin embargo, esta la imagen, tomada nueve meses antes de su muerte, desde un punto de vista cronológico, es más cercana a una segunda versión de *Le chien*, prácticamente desconocida, datada de 1965 (5.21). Es fácil encontrar la analogía entre el perro anterior en el tiempo y el retrato del artista: ambos, mojados, con la cabeza baja, caminan soportando la lluvia con la naturalidad de un mal aceptado. El mundo asfixia, y frente a ello el individuo lo sufre resultando materialmente menguado y reducido pero, sin embargo, intuimos que sigue conservando su dignidad. Sorprendentemente la escultura de 1965 muestra a un perro totalmente antitético y aunque su interpretación expresiva es similar, las oreja alzadas y el rabo tenso nos indican una actitud expectante²⁷. Quizás Giacometti presentía la proximidad de su fin y aguardaba atentamente la experiencia: la liberación de la terrible realidad.

Acabamos de visualizar el método catártico como vía de conversión de los instintos sádicos a represiones domesticadas, pero puede ocurrir que la catarsis hacia el interior responda a otro tipo de factores, como por ejemplo una necesidad obsesiva de autoprotección. La inquietud defensiva llevada al extremo puede desembocar en un cierre absoluto, procurando la protección frente a lo exterior y cuidando que se preserve, que no salga, lo que se encierra en el interior. La escultora sudafricana Jennifer Maestre indaga plásticamente en torno a recursos formales que conducen a la creación de metáforas de autodefensa. En consonancia con el pensamiento del biólogo y filósofo alemán del XIX Ernst Haeckel, localiza su fuente de inspiración en la Naturaleza, en el mundo animal y en especial en la forma y funcionalidad de los equinodermos, enfocando primeramente su atención en el erizo de mar. Uno de sus objetivos es tratar de establecer un juego antagónico entre los conceptos de seducción y de amenaza, de atracción y de rechazo, simbolizando la posible dualidad de la personalidad humana.



5.22 Maestre, Jennifer. *Eggs* (Huevos) (2002). Clavos.

Maestre toma prestado el sentido de custodia y supervivencia de la magia animista recurriendo a los clavos como solución simbólica y formal. En este sentido reconoce la influencia del arte tribal de Papúa, Nueva Guinea, que se ve reflejado en sus primeras creaciones. En *Eggs* de 2002 (5.22), la artista muestra un conjunto de erizos de mar contruidos a partir de huevos que hacen las veces de soporte para las cabezas de los clavos. Como resultado, las puntas o *púas* espinosas dirigidas hacia el exterior advierten contra el contacto, salvaguardando así el *proyecto vital*.

Los objetos de poder que se utilizan en las prácticas de cultos animistas como el vudú, en muchas ocasiones recurren al uso de agujas, tachuelas o clavos, con

propósitos de dominación, amarre, o daño al ser asociado. La forma de proceder es atravesando con ellos la densidad de la materia de una pieza que ya existía con anterioridad, o que se ha construido a imitación de la identidad del personaje (5.23). Por el contrario, las esculturas *custodias* de Maestre, se confeccionan a partir de una malla que se arma con púas y se manipula después, conformando con ella el volumen en hueco. Como consecuencia no se penetra agresivamente un cuerpo macizo, y se puede jugar con la dirección de los extremos puntiagudos, manipulando el fragmento de *manta metálica* para orientar las espinas hacia el interior o hacia el exterior. Puede ocurrir que en una misma obra se combinen ambas posibilidades, como en el caso de *Buzz* (5.24), dando como resultado una metáfora doble, materialización de la inquietud defensiva extrema que anunciábamos en un principio. El móvil puede ser, por un lado, el deseo de protección frente amenazas externas y, por otra parte, la necesidad de reprimir, de no dar salida a lo que se esconde en el interior. (5.25)²⁸



5.23 *Nkondi Kozo* (antes de 1891). Pueblo kongo, Congo. 30 x 68 x 32 cm



5.24 Maestre, Jennifer. *Buzz* (Zumbido) (2000). Clavos. 30,48 x 20,32 x 17,78 cm



5.25 Maestre, Jennifer. *Silkie* (2005). lápices de colores, 36,83x 22,86 x 45,72 cm.

Catarsis hacia el exterior

Hemos seleccionado como ejemplo principal para ilustrar la última vertiente a la artista australiana Catherine Bell. Entre el conjunto de su obra y en relación a nuestra investigación destaca *Felt Is the Past Tense of Feel, Senti/Sentido es el tiempo pasado de sentir*, performance realizada en 2006 y registrada visualmente por el fotógrafo Christian Capurro, un acto de catarsis hacia el exterior orientado a una reincorporación postraumática a la vida cotidiana, una investigación sobre la manera en que la humanidad, y en concreto la sociedad occidental, responde al

²⁷ Ha sido difícil localizar imágenes de esta obra. Si se observa con atención la escultura ha perdido la para delantera izquierda. Por la localización de una fotografía de muy baja calidad comprobamos la existencia original de dicha extremidad en posición flexionada, lo cual nos confirma el estado de alerta del animal.

²⁸ Desde aproximadamente 2005, atendiendo al mismo tipo de metáforas y a la temática natural, construye sus obras con fragmentos afilados de lápices, siguiendo una técnica de enfilado en hilo conocida como *peyote*. La introducción del color le aporta nuevas dimensiones y una gran proximidad visual a las estructura orgánicas de Antoni Gaudí.

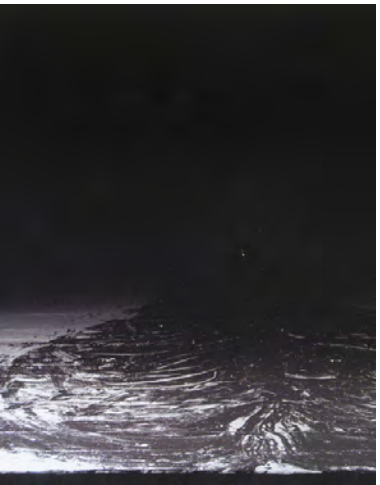
sentimiento de la *pérdida*. Todos los elementos son minuciosamente elegidos para invocar la presencia de la enfermedad y de la muerte, comenzando por el propio escenario del teatro, convertido en un espacio abismal tras ser pintado de riguroso negro. En el centro se sitúa Bell, maestra de ceremonias en un ritual-purgatorio de experimentación de dolor físico, sufriendo en aras de superar el trauma psicológico por la reciente muerte paterna. Sin audiencia que pueda romper el rigor del trance, la artista, sentada en el suelo con adoptada pose de yoga, focaliza el centro de una iluminación semicircular, símbolo de la presencia de la familia junto al lecho agonizante del padre. La vemos vestida con un traje sastre, *mente de vestir*²⁹ y también *depositario de las emociones*³⁰, de corte similar a los que solía utilizar su padre, confeccionado en fieltro, como guiño a Beuys, y de color rosa pálido, por asociación al tono de la carne. Sobre su maquillaje mortecino, el mismo que se emplea en tanatopraxia³¹, destaca el contorno oscuro que delinea sus ojos. De igual manera, su pelo, artificialmente blanco, es el resultado de una agresiva decoloración³² que alude a los efectos devastadores de la quimioterapia.

Steve Baker, especialista en el tema animal en el arte posmoderno, en su libro de divulgación *Artist/Animal*, nos describe detalladamente la acción, que comienza con una visión en la que se muestra, dentro del espacio cerrado con forma de diamante que enmarcan sus piernas, la acumulación de cuarenta calamares frescos, recién sacrificados³³. Pronto, por fuera del espacio limítrofe de sus piernas, se va escapando la tinta del calamar, dando lugar a un charco oscuro y brillante que se expande lateralmente y hacia el espectador. Las cámaras, de vídeo y fotográfica, graban el proceder de la artista, desde el momento en el que alza el primer animal, inclina la cabeza hacia atrás y succiona con la boca la tinta negra, para reclinar en seguida frontalmente e intentar escupirla más allá de sus pies. A veces deja reposar unos instantes alguno de los cuerpos sobre las piernas, acariciando sus tentáculos, derramando los restos de tinta sobre ellas, justo antes de depositarlo cuidadosamente, con veneración, tras su uso, en un lateral. (5.26 y 5.27). Cuando llega el turno del duodécimo calamar, Bell abre sus piernas en V, y esa nueva posición influye en la disposición de los cadáveres, de tal manera que se crea la impresión de que las criaturas van nadando radialmente hacia ella. Con el vigesimotercer cefalópodo comienza el proceso de esparcir tinta por todo su ser, cabeza, cara, ojos, axilas, hasta quedar, al finalizar con el número cuadragésimo, totalmente cubierta y resbaladiza. Pasados unos cuarenta minutos, liberada momentáneamente de los animales, su torso se reafirma moviéndose lentamente hasta arrodillarse. En ese momento extiende los brazos para atraer de nuevo hacia sí todas las criaturas dispersas. Bell y los calamares regresan a sus posiciones iniciales, pero más adentrados en la oscuridad. Arropada por esa intimidad, introduce los cuerpos en el interior de su chaqueta abrochada, a través del escote determinado por las solapas, sobre el pecho. Resulta imposible sujetarlos a todos, pero mientras lo intenta, al cabo de una hora de representación, se va arrastrando abducida por el abismo, hasta que queda únicamente el destello de la tinta brillante sobre el suelo del escenario. (Baker, S., 2013, p.120-122) (5.28)

En *Felt Is the Past Tense of Feel* la repetición compulsiva de succionar y de escupir, análogamente a una ceremonia de curación chamánica, se convierte a través del dolor en una distracción para la memoria, que paradójicamente, aún siendo mediante su recreación, borra los recuerdos traumáticos de la muerte de su padre, su deterioro físico, la visión del cuerpo unido a las vías adheridas como tentáculos, la sonda para absorber las flemas de la garganta, los jadeos, el ahogamiento por fluidos corporales.

La propia Bell se identifica como artista-chamán confesando que sus prácticas interpretativas, con la ayuda de animales vivos y muertos, crean rituales primordiales en los que promulga una catarsis de las emociones humanas reprimidas. Critica los actos funerarios durante los cuales la familia del difunto tiene la obligación de organizar y además, resistir con dignidad y compostura el velatorio,

el entierro, etc., como si se tratara de pseudo-espectáculos públicos, protocolos sociales y religiosos de autocontrol. Palpita al mismo tiempo un paralelismo con el mecanismo de autodefensa del calamar, que lanza su tinta instintivamente cuando se siente vulnerable frente a determinadas amenazas; una metáfora que sugiere el deseo de escapar de la mirada piadosa, comprensiva de los conocidos y de los rostros devastados de la familia.



5.26 Bell, Catherine. *Felt Is the Past Tense of Feel I(Senti/sentido es el tiempo pasado de sentir)* (2006). Performance. Fotografía de Christian Capurro.

5.27 Bell, Catherine. *Felt Is the Past Tense of Feel II(Senti/sentido es el tiempo pasado de sentir) II. Detalle* (2006). Performance. Fotografía de Christian Capurro.

5.28 Bell, Catherine. *Felt Is the Past Tense of Feel III (Senti/sentido es el tiempo pasado de sentir) III. Suelo* (2006). Performance. Fotografía de Christian Capurro.

5.29 Bell, Catherine. *Felt Is the Past Tense of Feel IV(Senti/sentido es el tiempo pasado de sentir) IV. Traje* (2006). Performance. Fotografía de Christian Capurro.

Desde un punto de vista chamánico, a los animales, como hemos dicho, se les asigna el papel de sustitutos del ser humano ausente, son cómplices en la catarsis. Esa es una de las razones por las que el cuerpo del calamar debe mantenerse fresco: para facilitar la anhelada resurrección. En un juego de sentimientos encontrados se desea el fallecimiento de familiar como vía de escape al sufriendo, pero a la par se activan los mecanismos encaminados a que en la memoria renazca el padre anterior, no marcado por la enfermedad. Bell se remite al "modelo Freudiano de la melancolía, en el que incorporas en ti a la otra persona, te aferras a alguien, y quieres hacer que esa pérdida forme parte de tu cuerpo" (Baker, S.,

²⁹ Nombre asignado por el pueblo Evenk de Rusia para hacer referencia a las indumentarias chamánicas.

³⁰ Normalmente las *mentes de vestir* son recursos de transformación, y cuando están elaborados con fieltro, como es el caso de los *trajes chamánicos* de Beuys, además significan curación, aislamiento y protección. Bell, en cambio, elige el fieltro como material absorbente, no impermeable, apto para recoger la tinta corrosiva del calamar y mantenerla en contacto directo con su piel, haciendo de ese modo perdurable la agonía.

³¹ Cubriente y con un matiz anaranjado, para proyectar vitalidad sobre los rostros de los difuntos.

³² La artista habla en declaraciones posteriores sobre la presencia dolorosa de ampollas en el cuero cabelludo causadas por la larga exposición a los líquidos decolorantes, un malestar incrementado al derramar por la cabeza, durante el performance, el líquido ácido.

³³ Poco antes de la actuación se encarga a los pescadores locales la captura de los calamares. Los cadáveres deben ser recientes para conservarse libres de daños, minimizar el olor y mantener la luminosidad de sus ojos. Steve Baker añade una nueva razón: es más fácil evocar la vida y resucitarla cuanto más cercano se sitúa el momento de la muerte. (Baker, S., 2013)

2013, p.131). Después, en la proyección pública en el marco de la galería, con la *memoria de vestir* rosa impregnada de tinta, colgada en exposición como recipiente cargado con el hedor de la muerte (5.29), "se fuerza a los espectadores a empatizar con el artista que está actuando, y a que se lleven parte de esa melancolía con ellos mismos cuando se marchan". (Baker, S., 2013, p.135)

En realidad podemos reconocer un interesante cambio de identidades que la artista reconoce como inesperado. Si inicialmente persigue la identificación con su padre e imagina el performance como una oportunidad para llorar por la pérdida, sin embargo, iniciada la acción, el proceso de succión se vuelve metódico, toma conciencia de su cuerpo en relación con las sustancias, el hedor, el dolor, y queda atrapada en "yo y el material, yo y el animal, y yo y el proceso". Es un momento clave de ruptura en el que entiende que debe mantener un alto grado de concentración para ser un rostro inexpresivo, sin manifestación de emociones que puedan distraer al espectador y arruinar el acontecimiento. Entonces, ocurre algo similar a lo que describe el pintor George Braque y que recoge Michael Tucker³⁴ en la introducción de sus ensayos sobre la práctica del chamanismo en el arte: "la herida se convierte en luz"³⁵. Según Steve Baker lo que sobreviene es un cambio substancial desde el registro humano al posthumano³⁶, es decir; el resultado es un trabajo posthumano llevado a cabo por una artista que parte de un estado de ánimo humano, pero que termina arrastrada por el desarrollo de la acción. Bell admite "un remarcable cambio en el entendimiento con el animal", que reflexionando a posteriori sobre ello, percibe cuando siente la necesidad no programada de recoger los cuerpos de las criaturas e introducirlos debajo del traje. Identificada con ellos no los puede abandonar, y juntos, *devenida animal*, termina reptando hacia atrás hasta perderse, dejando en el suelo, sobre la tinta, un rayado fluctuante, evidencia de un rastro compartido.

Desde un punto de vista chamánico, puede decirse que Catherine Bell explora los estadios de la liminalidad, la fase intermedia del *espacio-tiempo tripartito*. De acuerdo a los ritos de paso, determinados por Arnold Van Gennep y ya comentados en capítulos anteriores, existen tres etapas, una preliminar o previa, una intermedia o liminal y una tercera posliminal o posterior (Van Gennep, A., 2013). Es en el ámbito de la liminalidad donde se sitúan las comuniones espirituales entre sujetos, momentos donde la transición entre una condición y otra acontece porque se suspende cualquier tipo de distintivo de orden trivial. "La liminalidad hace referencia a esos *entre-momentos*, como carnavales, peregrinajes, ritos de paso o rituales en los que se prescinde de la normalidad. Por tanto, la liminalidad, *momentos fuera y dentro del tiempo*, se relaciona a menudo con esas situaciones de renovación simbólica" (Delanty, G., 2006, p.63). Bell, se queda en el confín de la liminalidad. Se inicia en el chamanismo, pero no llega a confirmarse como auténtico artista-chamán, pues al no modificar de forma evidente la realidad social, no llega a cumplir con los tres ritos de paso. Se queda en el rol de *ventrílocuo* al utilizar la figura de los animales como medio para hacernos llegar su propia voz³⁷.

A modo conclusivo podemos resolver que la artista parte de la pretensión inicial de favorecer una catarsis hacia el exterior, un exorcismo del dolor que, en las ceremonias chamánicas, suele ser expresado habitualmente mediante el alarde de pasiones violentas y extremas (5.30 y 5.31); pero que, en lugar de ello, se descubre gestionando el ritual a través del camino inverso: una represión de las emociones que termina desvaneciendo su esencia humana, y recibiendo en su lugar una identidad animal³⁸. Al final, se llega al mismo objetivo y el sufrimiento psicológico se olvida, se minimiza, aunque sólo sea temporalmente.

Lo obra de Bell enlaza con otro tipo de debates, los que plantea la bioética en relación al uso de los animales en el arte³⁹, tema que se cuestiona en torno al hilo conductor del siguiente capítulo.

Ilustrando como cierre otra variante de fenómenos pseudo-chamánicos, conocidos catárticamente hacia el exterior, podemos citar al artista americano Nick

Cave. Sus obras, conocidas como *Soundsuits* (5.32) vienen a ser esculturas construidas para ser poseídas durante rituales de danza. Con claras conexiones con el mundo tribal e inspiradas en el mundo natural, conforman seres de ficción con connotaciones animales, que se animan al ser habitados y se manifiestan, no sólo a través del movimiento, sino también sonoramente. Los materiales reciclados, ramas, semillas, fibras, etc., que le sirven a Cave para sus creaciones resuenan a modo de cepillos o sonajeros. Durante sus performances, individuales o colectivas, hacen las veces de objetos de poder *chamánicos* para la superación del aislamiento, y recuerdan las indumentarias arcaicas para la conexión espiritual durante ceremonias de tránsito.



5.30 Piene, Chloé. *Blackmouth (Bocanegra)* I (2004). Video.



5.31 Piene, Chloé. *Blackmouth (Bocanegra)* II (2004). Video.



5.32 Cave, Nick. *Soundsuits Twigs (Trajessonoros ramas)*. Material reciclado.

³⁴ El historiador Michael Tucker en otra de sus obras titulada *Dreaming With Open Eyes: The Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, examina el arte moderno en relación con el chamanismo y encuentra, por encima del cinismo nihilista, una especie de éxtasis esperanzador. Tucker presenta un argumento convincente de que, muchos artistas modernos son los herederos de los antiguos antepasados que pintaron en cuevas. Esta refiriéndose un estado alterado de la conciencia ligado a un profundo simbolismo primordial.

³⁵ Tucker, M., *Towards a Shamanology: Revisioning Theory and Practice in the Arts*. Consultada el 21 de octubre de 2009, http://imaging.dundee.ac.uk/reflections/pdfs/Michael_Tucker.pdf (Baker, S., 2013, p.138)

³⁶ De acuerdo a la posición filosófica posthumanista de Deleuze y Guattari, las experiencias creativas son susceptibles de provocar búsquedas encaminada a encontrar un mundo de intensidades puras. Estas manifestaciones se basan en un rechazo a los sentimientos, una mezcla de sobriedad y exceso, y una fascinación por las cosas que se desbordan, aspectos todos ellos que pueden entrecruzarse en el trabajo de Bell.

³⁷ Tratamos ese tema en el capítulo 9.

³⁸ Bell comenta al ser entrevistada acerca de su sensación particular: "al final de la acción yo he desaparecido" (Baker, S., 2013, p.122)

³⁹ No confiesa la artista sus planes de reciclar culinariamente los cadáveres de los animales empleados durante la acción, a modo de mitigar el sentimiento de culpa por el sacrificio, pero al poner como requisito previo al *banquete* la visualización del vídeo, se termina condicionando un rechazo de los comensales a la invitación.

REFERENTE—ARTISTAS



**FICHA 5.1/
LOUIS
BOURGEOIS**

Nace en París, en 1911.
Muere en Manhattan, en 2010.

Disciplina: Surrealismo. Autosanación.
Canalización de traumas. Feminidad,
nacimiento, sexualidad, muerte, nece-
sidad de protección frente al mundo.

- 1 **HONNI soit QUI mal y pense:
I See You!!! MAL haya QUIEN
mal piense: ¡¡¡Te Veo!!!** (1972)
*Aguafuerte, acuarela, gouache y lápiz sobre
papel. 152,4 x 151,1 cm*
- 2 *Retrato de Louis Bourgeois por Peter
Bellamy.*
- 3 **Nature Study** (1984)
- 6 **Sin título** (2008)
*Tapicería, tintes de conservación y tela sobre
pañó. 100,9 x 77,4 x 0,6 cm*



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 5.2 /
JENNIFER
MAESTRE

Nace en Johannesburgo, Sudáfrica, en 1959.
Vive y trabaja en Boston, EEUU.

Disciplina: escultura. Metáforas de autodefensa. Magia animista que toma prestado el sentido de conservación y supervivencia del erizo de mar.

- 1 **Owl (Búho)** (2003)
Lápices de colores.
36,83 x 15,24 x 15,24 cm
- 2 **Dreaming (Soñando)** (2000)
Clavos y malla metálica.
11,43 x 22,86 x 22,86 cm
- 3 **Persephone** (1998)
Clavos y malla metálica.
13,97 x 45,72 x 45,72 cm
- 4 **Terpsichore** (2005)
Lápices de colores.
33 x 48,26 x 22,86 cm
- 5 **Materialize** (2005)
Lápices de colores,
48,26 x 25,40 x 25,40 cm.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



/ 5



FICHA 5.3/
DOROTHY
CROSS

Nace en Irlanda, 1956.
Vive y trabaja en Dublín.

Disciplina: escultura, fotografía, vídeo e instalación. Autosanación. Identidad sexual, memoria personal, fisuras entre el consciente y el subconsciente.

- 1 **Basking Shark Currach (Tiburón peregrino)** (2013)
- 2 **Bird Bowl Frieze** (2009)
- 3 **Everest Shark (Tiburón Everest)** (2013)
- 4 **Hypnotic rhythms. Underwater. (Ritmos hipnóticos)** (2002)
- 5 **Pointing the Finger (Señalando con el dedo)** (1994)



/ 1



/ 4



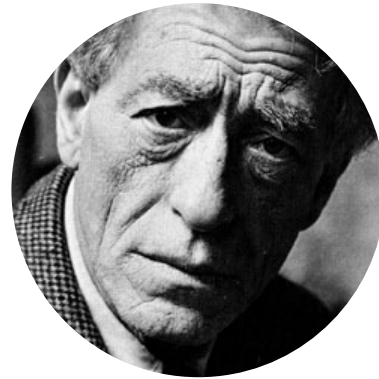
/ 2



/ 5



/ 3



FICHA 5.4/

ALBERTO GIACOMETTI

Nace en Borgonovo, Val Bregaglia, Suiza, en 1901.
Muere en Chur, Francia, en 1966.

Disciplina: escultura, pintura y dibujo. Expresionismo. Reflejo de la debilidad del ser vivo, continuamente torturado por la amenaza del medio circundante.

- 1 **Le chat (El gato) I.**
Bronce. 32,8 x 81,3 x 13,5 cm
- 2 **Le chat (El gato) II.**
Bronce. 32,8 x 81,3 x 13,5 cm
- 3 **Tête de chat (Cabeza de gato)**
Original.
- 4 **La Nez (La nariz)** (1947)
Bronce. 80 x 60 cm
- 5 **Tête de cheval (Cabeza de caballo)** (1951)
Óleo sobre lienzo. 73 x 54 cm



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



/ 5



FICHA 5.5/

CATHERINE
BELL

Nace en Sydney, Australia, en 1969.
Vive y trabaja en Melbourne.

Disciplina: performance, vídeo, dibujo
, instalación escultórica. Canalización
de experiencias autobiográficas a tra-
vés del ritual *chamánico*. Investigación
en la fase intermedia o liminal de las
acciones ritualistas. Subjetividad, re-
flexividad. cionismo vienés.

- 1 **Head Over Eels (Cabeza sobre anguilas)** (2001)
Ruskin School of Fine Art, Oxford , England.
- 2 **The Little Piggy Fades to Pink I (El pequeño cerdito se torna rosa)** (2003)
Performance documentada en video.
- 3 **The Little Piggy Fades to Pink II (El pequeño cerdito se torna rosa)** (2003)
Performance documentada en video.
- 4 **The Little Piggy Fades to Pink III (El pequeño cerdito se torna rosa)** (2003)
Performance documentada en video.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 5.6/

NICK CAVE

Nace en Jefferson City, Missouri, EEUU, en 1959.

Vive y trabaja en Chicago, EEUU.

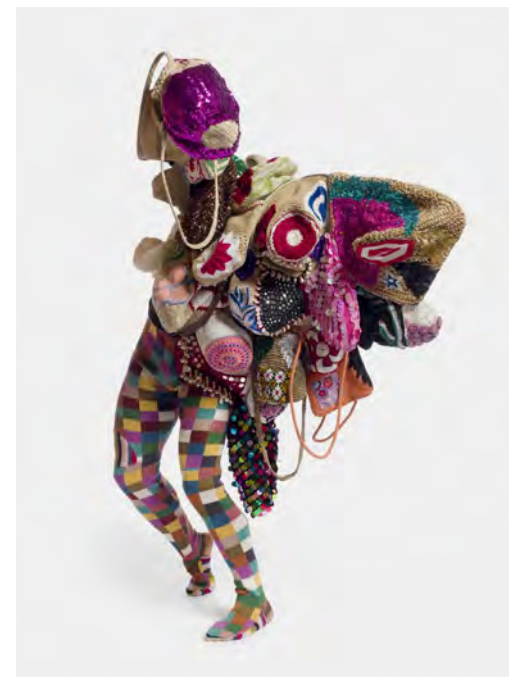
Disciplina: Arte en movimiento. Surrealismo fashion. Performance. "Soundsuits": esculturas diseñadas para habitarlas a modo de traje, y que se agiten sonoramente durante un ritual de danza. Conexiones con el mundo tribal africano. Catarsis (superación de aislamiento a través del disfraz).

1 **Soundsuits I.**
Material reciclado.

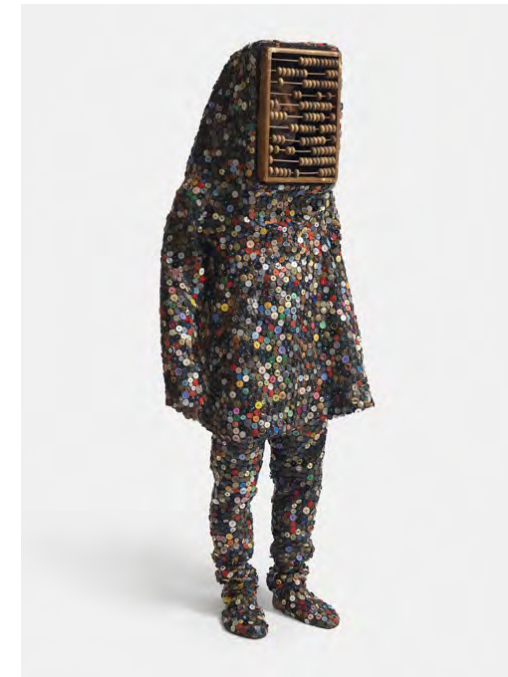
2 **Soundsuits II.**
Material reciclado.

3 **Soundsuits III. Abacus.**
Material reciclado.

4 **Soundsuits IV. Eye Head.**
Material reciclado.



/ 1



/ 3



/ 2



/ 4

Es de gran actualidad en el panorama postmoderno afrontar cuestionamientos de índole ecológica a través de los discursos artísticos. Preocupaciones como la extinción de la biodiversidad, ataque contra el mundo natural, cambio climático, consecuencias del uso de los transgénicos, son aspectos recogidos por muchos creadores que realizan su obra en base a sentimientos de responsabilidad con nuestro mundo o confabulando a menudo en torno a supuestos predictivos resultantes de la investigación tecnológica. En algunos casos, la manera de recurrir al animal va acompañada de tal ambigüedad que se plantea la discusión sobre si en su trasfondo late un pensamiento ecológico o anti-ecológico. Atendiendo a ello, y después de haber estudiado la obra de aproximadamente cincuenta artistas, hemos seleccionado finalmente a diecisiete de ellos en función de poder ilustrar las diferentes vertientes que hemos establecido.

En un primer grupo, relacionado con el animal, vivo o muerto, como material para la creación de híbridos, se identifican dos corrientes; una, conocida como arte transgénico, que atiende al deseo de concebir seres vivos únicos, y colaborar así al enriquecimiento de una biodiversidad amenazada por la extinción de especies; y otra, que fantasea con la posibilidad de criaturas quiméricas, ofreciendo sus respuestas plásticas a través de la manipulación de la materia reciclada de los cadáveres de los animales. En un segundo apartado se engloban aquellos artistas gestores de un tipo de obra que pone en peligro la vida del animal o incluso que implica la muerte del mismo, real o simulada; son los que transgreden los límites, y sin fantasear sobre nuevas realidades, atentan contra lo ya existente, cuestionando al mismo tiempo la responsabilidad del público. En la tercera y última sección, el animal no hace las veces de mediador del discurso, como en los casos anteriores en los que por lo general ejerce de vehículo para inquietudes biotecnológicas o críticas ambiguas y transgresoras, por el contrario, él constituye el propio mensaje, es decir: el animal se comunica mediante la obra del artista y éste es el que desempeña el papel de interlocutor; en función a ello podemos diferenciar a los que se limitan a tramitar la denuncia, y a los que miran por el bienestar de los animales modificando de forma tangible la realidad.

El animal como materia para la creación. Hibridaciones.

1. El animal vivo: el arte transgénico en la concepción de seres únicos.

Vivimos en una era en la que el desarrollo de la biotecnología nos conduce a una nueva realidad que cada vez favorece más la intervención sobre la vida orgánica, humana, animal y vegetal¹. En esa línea surgen los proyectos de bioarte, vertiente que se ha ido diversificando de forma considerable en los últimos años. En el actual encuadre contemporáneo se consideran bioartistas aquellos que investigan explorando las posibilidades matéricas del ser corpóreo, sin necesidad de recurrir a su representación o a su metáfora, sino mediante diálogos interdisciplinarios entre el arte y la ciencia que permitan establecer relaciones hasta ahora desconocidas con el mundo. Por lo general, su objetivo es formular un debate que nos obligue a preguntarnos sobre la ambigüedad de nuestras propias reac-

¹ Bello, Mónica. Capsula. Catálogo de la consulta "Días de Bioart 07". CASM

ciones, al enfrentarnos ante formas de vida *extraordinarias* concebidas entre lo natural y lo artificial.

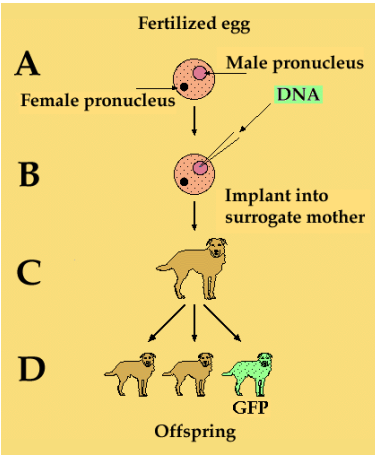
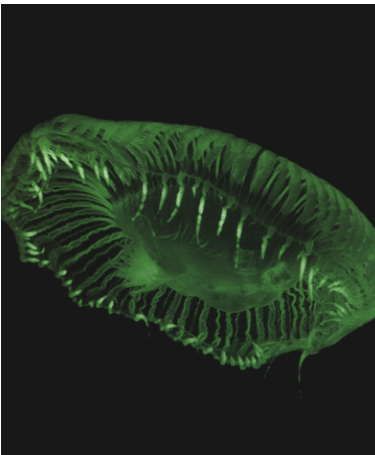
Si en el Body Art se reivindica el *cuerpo* como el lugar del acontecer artístico, centro de intencionalidad desde el que establecemos relaciones con los otros, "principio activo de *resignificación*", el Bioarte, por su parte, avanza un paso más allá al reemplazar el cuerpo por la materia orgánica. Por lo tanto "La vida pasa a ser el nuevo principio activo de *resignificación* (Benítez, L., *Bioarte*, 2009), y en consecuencia, al tratarse de un arte cuya materia de creación es la vida, tanto la propia como la de otras criaturas, lógicamente se ve acompañado de implicaciones éticas.

Precisamente, aunando creación y ciencia e incitando al debate ético nace la propuesta de arte transgénico del artista de origen brasileño Eduardo Kac, "una nueva forma de arte basado en el uso de ingeniería genética para crear seres vivos únicos. Esto puede conseguirse mediante la transferencia de genes sintéticos a un organismo, por la mutación de los propios genes de un organismo, o transfiriendo material genético de una especie a otra" (Kac, E., 2010, p.314). Kac indica que lo más interesante de este tipo de iniciativas es la especial relación que se establece entre la criatura transgénica que ve la luz, el público o todo aquel que entra en contacto con ella y el artista creador: un estrecho vínculo que debe sellarse con un compromiso formal de responsabilidad ética². Como resultado de este proceder surgen plantas o animales que pueden ser acogidos en los hogares como un miembro más del círculo familiar. *GFP Bunny*, llamado afectivamente *Alba* (6.1), es el proyecto más polémico de Kac, desarrollado en un laboratorio francés³ en el año 2000; una coneja albina con la capacidad inusual de tornarse fluorescente bajo la exposición de rayos de luz azul o ultravioleta. La causa de esa rareza se localiza en la transferencia de una mutación sintética de la GFP, siglas de *Green Fluorescent Protein*, *Proteína Verde Fluorescente*, natural de la medusa *Aequorea victoria*⁴ (6.2). Los planes originales del artista, de que Alba conviva junto a él y su familia en Chicago, quedan truncados frente a la denuncia de instituciones ecologistas y grupos religiosos que entienden la obra como un agravio contra la naturaleza. En la actualidad la criatura se encuentra recluida en la sede del INRA, a pesar de las campañas dirigidas por Kac para conseguir su liberación⁵. Reflexionando sobre la respuesta de los defensores de los animales, declara que la incompreensión del público radica en la falta de sentido práctico-sanitario del *GFP Bunny*. *Alba* no es aceptada porque no se justifica vinculada a proyectos de investigación contra enfermedades de alta mortalidad como el cáncer, pero para él, su única razón de ser, tan poderosa como sencilla, es la de su propia existencia.

El historiador Steve Baker⁶, cuyos ensayos de divulgación resultan fundamentales en relación al animal en el arte posmoderno, recoge en su obra *Animal Artist*, una serie de declaraciones fruto de entrevistas realizadas a diversos artistas, algunos implicados en el presente capítulo, Eduardo Kac entre ellos. En ese encuadre, éste último le confiesa su deseo de que haber tenido ocasión de realizar una foto de estudio familiar a la manera tradicional, junto a su mujer, su hija y Alba, una familia formada por cuatro mamíferos transgénicos⁷, todos brillantes, tres en el espectro no visible⁸ y sólo uno en el espectro visible de la luz ultravioleta. A juicio de Baker lo que parece interesante es la determinación del artista de encontrar el modo de hacer visibles caminos nuevos y no jerárquicos para interrelacionar humanos y animales, yuxtapuestos, recombinados, reformulados. (Baker, S., 2013, p.79) Igualmente, para Kac, lo realmente importante no es el modo en el que un ser vivo llega al mundo, bien sea de forma natural, mediante clonación o manipulación, lo trascendente es la manera en la que se integra en el contexto social. (Kac, E., 2010)

Otra posturas no son tan beneplácitas en relación a la obra transgénica de Kac. La especialista en Bioarte Laura Benítez, en su artículo *La vida como material*, reconoce al artista el mérito de plantearnos las consecuencias sociales de

una creación -ser vivo transgénico-como obra de arte; pero, por otra parte, no parecer estar de acuerdo con Baker en su consideración antijerárquica de la obra transgénica. Benítez determina que la intención inicial de Kac de representar el paso de la relación entre el Yo, *creador*, y el Eso, *objeto artístico*, a una nueva conexión basada en el Yo, creador, y el Tú, sujeto artístico, finalmente queda sometida a una contradicción, ya que el Yo, "sujeto autónomo con capacidad de elegir", termina nuevamente tratando al sujeto como un Eso, *cosificándolo* como "una forma de vida más simple que la humana, a la que desde el principio le es arrebatada la posibilidad de elección". (Benítez, L., 2009).



6.1 Kac, Eduardo. *GFP Bunny Project* - Alba (2000).

6.2 *Aequorea victoria*. Fotografía de espécimen real.

6.3 Kac, Eduardo. *GFP K-9* - G (1998).

6.4 Kac, Eduardo. Procedimiento.

Otro proyecto paralelo a *Alba*, pero más ambicioso⁹, basado también en el empleo de la Proteína Verde Fluorescente, es el *GFP K-9* (6.3), que se encuentra aún en desarrollo, pues para culminarlo son precisas décadas de investigación que permitan planificar el genoma del perro. De acuerdo al proceso a seguir, ilustrado en un diagrama diseñado por el artista (6.4), "los óvulos fecundados son extraídos de una hembra (A) y el ADN que contiene el gen GFP se inyecta en el pronúcleo masculino (B). Los óvulos se implantan entonces en una portadora (C), y algunos de los cachorros expresan el gen *GFP* (D)." (Kac, E., 2010, 316). Como resultado, al margen del cambio de la especial condición cromática de su pelo, el espécimen resultante es normal, tanto en su comportamiento social, como a nivel biológico, dando lugar a un nuevo linaje transgénico. Para mitigar

² Relación con la obra de ficción *Inteligencia artificial* (título original en inglés *A.I. Artificial Intelligence*), una película estadounidense de 2001 dirigida por Steven Spielberg, basada en el relato de ciencia ficción *Los superjuguetes duran todo el verano* de Brian Aldiss, incorporando al mismo tiempo particularidades de la obra italiana *Las aventuras de Pinocho*.

³ En Jouy-en-Josas, en colaboración con el curador Louis Bec y los científicos Louis- Marie Houdebine y Patrick Prunet, investigadores del Instituto Nacional de la Investigación Agronómica de Francia (INRA).

⁴ Medusa también llamada *gelatina cristal*, espécimen original del noroeste del Pacífico.

⁵ Actividades mediáticas como "Free Alba".

⁶ Hemos comentado al inicio de la tesis, en los apartados de Introducción y Metodología, la importancia desempeñada por las obras de Steve Baker en relación a la formación del hilo conductor de la presente investigación.

⁷ Explica Kac "Todos somos transgénicos como ustedes sabrán a estas alturas. Los humanos siempre han sido transgénicos, no diseñados en el laboratorio, pero sin embargo hemos absorbido material genético de virus y bacterias en nuestro genoma, de tal manera que tenemos material genético que proviene de no-humanos en nuestro genoma" (Baker, S., 2013, p. 78)

⁸ Aura o emisión energética.

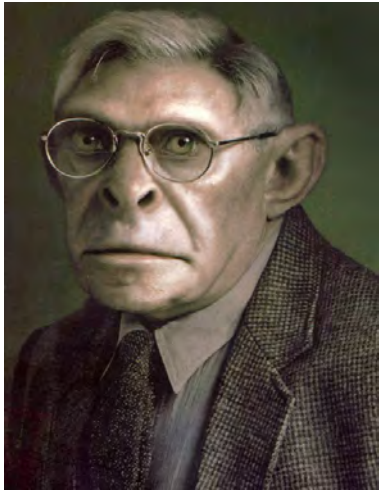
⁹ Pues no se trata de conseguir, como en el caso de Alba, seres únicos sin capacidad de transmitir sus particularidades, sino de crear una nueva especie.

el alcance de las críticas, recuerda que existen precedentes, sin ir más lejos en las mismas raíces históricas del perro doméstico, al parecer localizadas en la cría selectiva de los lobos. Temple Grandin, especialista en el lenguaje y la conducta de los animales, cuyo trabajo analizamos más adelante, confirma que el origen de los perros se halla en los lobos como resultado¹⁰ del proceso conocido como neotenia, según el cual un ser vivo puede conservar caracteres juveniles escapándose de la forma adulta y conduciéndose a nuevas salidas evolutivas¹¹. Por esta razón "los perros adultos se parecen más a los cachorros de lobo que a los lobos adultos, y también actúan como si fueran lobeznos en lugar de lobos adultos. Eso es porque los perros son cachorros de lobo: *genéticamente, los perros son lobeznos*." (Grandin, T., et al., 2012a, p.99). Por otra parte, Temple también advierte sobre los peligros de una reproducción inconsciente y caprichosa que puede acarrear consecuencias no deseadas¹².

Pero las fantasías de Eduardo Kac van más allá, y hace propaganda de un mundo quimérico integrado por todo tipo de *realidades* biológicas de diseño artístico: tales como *plantanimales*, animales con material genético de plantas, y *animanos*, animales con material genético de humanos, o viceversa (en ambos casos). Fantaseando en esa dirección, presenta la imagen de su obra *Animano*, fruto de la supuesta transferencia de genes entre un perro y el propio artista (6.5). Recuerda dicha visión a los protagonistas de la novela de ficción *Great Apes, Grandes simios*, de Will Self, en especial a la ilustración de portada original de Damiel Lee en la se puede identificar a uno de los personajes de la trama, el psiquiatra Zack Buster, en apariencia un híbrido entre un ser humano y un chimpancé¹³ (6.6).



6.5 Kac, Eduardo. *Animano* (proyecto ficticio).



6.6 Lee, Daniel. *Great Apes*. Ilustración de portada. Self, W. (2000). *Grandes simios*. Barcelona: Anagrama.

Motivada también por la interacción con el mundo científico y la obtención de criaturas únicas, presenta sus propuestas la artista Marta de Meneces. En *Nature* (6.7-6.9), uno de sus trabajos más emblemáticos, desarrollado entre 1999 y el año 2000, la artista experimenta con la técnica de microcauterización en las crisálidas para modificar el diseño de las alas de las mariposas. La idea surge tras la lectura de un artículo sobre la aplicación de dicho procedimiento con fines de investigación biológica evolucionista. Interesada por una posible aplicación al campo artístico, contacta con el investigador principal, Paul M. Brakefield de la Universidad de Leiden en los Países Bajos, quien la invita a llevar a cabo un proyecto conjunto en su propio laboratorio. En colaboración con ellos, y a través de intervenciones nanotecnológicas basadas en la aplicación de pinchazos con una aguja conectada a un generador de calor, sobre puntos precisos de la crisálida,

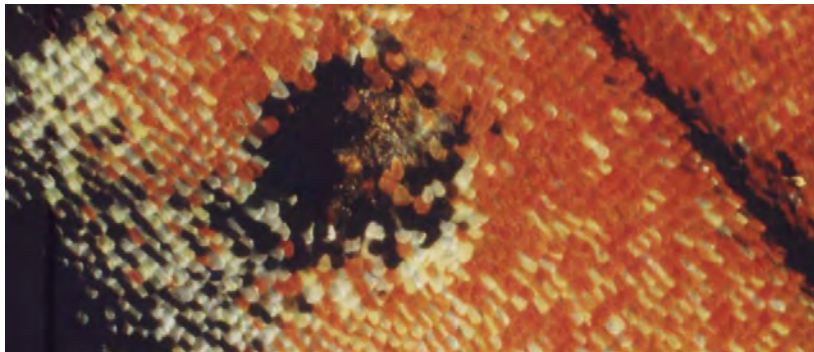
y en un determinado momento de la gestación, la artista consigue que el dibujo del patrón de una de las alas de la mariposa sufra una ligera variación con respecto a la otra. Buscando resultados que generalmente se pueden controlar, se actúa únicamente sobre células normales, sin introducir ningún pigmento artificial. Al no tratarse de manipulaciones genéticas los cambios no son hereditarios, y tampoco alteran el comportamiento, ni la esperanza de vida del insecto.



6.7 De Meneces, Marta. *Nature I* (1999-2000). Mariposa *Heliconius melpomene*.



6.8 De Meneces, Marta. *Nature II* (1999-2000). Mariposa *Heliconius melpomene*.



6.9 De Meneces, Marta. *Nature III* (1999-2000). Mariposa *Heliconius melpomene*.

Las mariposas de *Nature*, se exponen por primera vez en el *Ars Electronica 2000*¹⁴. En la actualidad, sometidas a un tratamiento de disección, forman parte de la colección particular de la artista. Aunque se puede considerar natural, como un gesto de responsabilidad hacia la creación, conservar en exposición privada la obra, resulta inevitable no plantearse cuestionamientos éticos, en base al *Sujeto artístico*, sacrificado y expuesto como trofeo de coleccionista.

Como anunciamos en un principio, el arte transgénico se reconoce a sí mismo como un ejemplo de cooperación entre arte y ciencia, en pro de enriquecer un panorama de biodiversidad amenazado por la extinción de especies. De este modo

¹⁰ En Jouy-en-Josas, en colaboración con el curador Louis Bec y los científicos Louis- Marie Houdebine y Patrick Prunet, investigadores del Instituto Nacional de la Investigación Agronómica de Francia (INRA).

¹¹ Así explica el proceso neoténico el paleontólogo, biólogo e historiador de la ciencia estadounidense Stephen Jay Gould (Gould, S. J., 1977).

¹² "cada vez que se emplea la reproducción selectiva para crear a un animal diferente del que creó la naturaleza, puede acabarse con algunas sorpresas desagradables. Creo que la gente tendría que ser mucho más cuidadosa y consciente al supervisar la reproducción animal". (Grandin, T., et al., p.142). Grandin, entre muchos de los ejemplos que narra, cuenta la historia de los gallos violadores, según la cual una errónea cría selectiva en favor de un rasgo específico, condujo a los gallos al olvido de los rituales previos a la conducta de apareamiento, sustituyendo ésta por un agresividad extrema. (Grandin, T., et al., pp. 83-84).

¹³ Pero, sin embargo, de acuerdo a la historia, Buster no es un transgénico, se trata de algo de naturaleza muy diversa: un miembro ilustre, con reconocimiento social, un chimpancé integrado en un mundo dominado por la chimpanidad. Volvemos a hablar de esta obra en el capítulo 7.

¹⁴ Pues no se trata de conseguir, como en el caso de Alba, seres únicos sin capacidad de transmitir sus particularidades, sino de crear una nueva especie.

se confiere a las creaciones una justificación ecológica. Frente a este argumento, la crítica más radical a las propuestas de artistas como Kac o Meneces, acusa de superficial el juego combinatorio de aspectos estéticos, viendo en ello el resultado de un reflejo consumista, es decir: más que una necesidad ecológica parece ser la materialización de un capricho, o lo que es lo mismo, un discurso anti-ecológico disfrazado de su antítesis. Mark Dion, a quién analizamos más adelante, en respuesta a los debates en torno al ecologismo y el derecho de los animales, redacta un manifiesto provisional orientado a los artistas que como él trabajan con y sobre el mundo de los seres vivos, recordándoles su responsabilidad en relación a sus actos¹⁵, pero también "la responsabilidad de ser creativos porque *la naturaleza no siempre sabe lo que es mejor*. En *The Justice for Animals Arts Guild, Justicia para el gremio de las artes animales*, se reconoce el valor de la *travesura*, como una de las estrategias del arte"¹⁶ para investigar en torno a la realidad. A nuestro sentir, sin restarle mérito a la travesura, cuestionar a la naturaleza, aun considerando un tono irónico, no nos parece una manera respetuosa de responder ante ella.

2. El cadáver del animal: la materia muerta en la creación de fábulas.

Confinándonos todavía en el encuadre del animal como material para la creación de híbridos, pasamos a presentar ahora un tipo de ilusiones plásticas gestadas a través de la manipulación de la materia reciclada de los cadáveres de los animales. Por la propia presencia física de la *muerte* se juega con un efecto de *shocks* sobre el espectador, buscando casi siempre despertar sensaciones tan contrapuestas como la naturaleza de las especies integrantes de sus obras. Guarda semejanza con el sentimiento de turbación que Freud denomina *umheilich*, lo siniestro, y que se mueve en los estadios limítrofes entre lo reconocible y familiar y lo que se percibe como extraño.

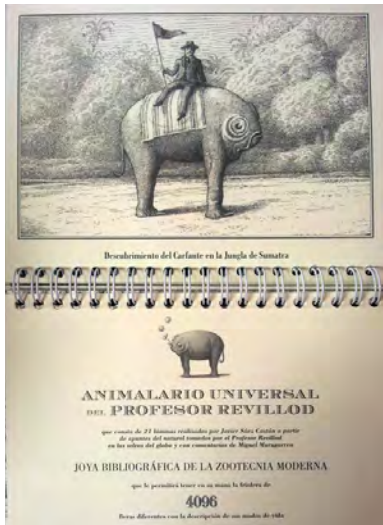
Como vías diversas de aproximación y manipulación de los restos del animal hemos establecidos tres vertientes: una primera que utiliza la taxidermia como técnica principal para componer sus quimeras; otra que recurre a la confección a través de restos orgánicos hidratados, como carne o dermis; y una tercera que concierta partes taxidermizadas con piezas mecánicas a modo de prótesis tecnológicas.

3. Creaciones taxidérmicas

Las quimeras, *monstruos* o seres híbridos han formado parte del imaginario humano a lo largo de la historia. En la mitología griega, por ejemplo, la quimera clásica participa de una combinación triple entre león, cabra y serpiente en función de determinadas connotaciones simbólicas vinculadas a cada especie. Como personajes de mitos y leyendas nos fascinan por la asociación antinatural de sus características animales. Hemos crecido soñando con ellas mediante sus descripciones narrativas o representaciones artísticas. E incluso, como acabamos de exponer en el apartado anterior, exploramos caminos nuevos que nos puedan conducir a trasladarlas al ámbito de la realidad. Pero, no debemos olvidar que la naturaleza nos sorprende, todavía a menudo, revelándonos la existencia de criaturas de aspecto extraordinario¹⁷ que desafían las leyes de lo hasta ahora conocido. Es interesante rememorar el impacto del descubrimiento del ornitorrinco en 1978, que despertó, en un primer momento, serias dudas sobre su condición de animal real o de fantasía de construcción taxidérmica¹⁸.

En cualquier caso, es evidente que la atracción, en cierto sentido *morbosa*¹⁹, hacia este tipo de maravillas, alimenta la imaginación de poetas, filósofos, científicos y artistas²⁰, y también del público. De forma casual, durante la labor compilatoria de material bibliográfico para la presente tesis, encontramos un pequeño libro de aspecto similar, por la estética y la ilustración de cubierta, a los cuadernos de campo y las publicaciones científicas del siglo XIX. Titulado *Animalario del profesor Revillod*²¹ (6.10) se trata sin embargo, de una creación de 2004, en la que se invita al lector, mediante ironía y juego, a adentrarse en la *zootecnia moderna* y realizar sus propias composiciones mixtas a partir de 21 láminas ilustraciones

animales originales de Javier Saéz. Cada página se halla tripartitamente dividida para facilitar el manejo combinatorio del lector. Los nombres de las criaturas y sus descripciones también se encuentran afectados por la división, de tal modo que acompañan las diferentes creaciones resultantes. Así podemos conformar un *Calidillo* (6.11), mezcla de *Casuario*/*Talitro*/*Armadillo*, y *Singular zancudo/de fuerte caparazón/de la región del Orinoco*. La posibilidad de otorgar un nombre y unas características relacionadas al aspecto fisonómico y origen geográfico del nuevo ser, favorece el efecto mágico del simulacro, o lo que es lo mismo, el ritual de creación adquiere solidez al situar al híbrido en un contexto real.



6.10 Saenz, J. *Animalario Universal del Profesor Revillod* (2004). Ilustraciones.



6.11 Saenz, J. *Calidillo. Animalario Universal del Profesor Revillod* (2004). Ilustraciones.

El alemán Thomas Grünfeld es en la actualidad uno de los artistas con mayor reconocimiento en el empleo de la taxidermia para la recreación escultórica de fábulas mixtas. Sus *Misfits* o *Inadaptados*, desafían la creación estableciendo un diálogo *natural* entre lo real y lo onírico. Sus obras parecen dar vida al *Animalario del profesor Revillod* o a las fantasías del fotógrafo sueco Fredrik Ödman (6.12), que imagina sobre pedestales a modo de contextualizarlas en un museo surrealista. El éxito de Ödman, desde el ámbito del fotomontaje, al igual que el de Grünfeld desde la escultura de construcción taxidérmica, radica en lograr hacer creíble las asociaciones más rocambolescas mediante una refinada perfección *simulativa* en la integración de las partes. Como resultado consiguen hacernos dudar de nuestras certezas, alejándonos de cualquier determinación obvia de la realidad. Además, si por lo general la imitación es un recurso de *engaño*, del alma de aquello que evoca²², la emulación de una quimera tiene el alcance de atrapar un sueño. (6.13-6.15)



6.12 Ödman, Fredrik. De la serie *Composed Animals*. Ilustración digital.

²² Hemos hablado sobre ello en capítulos anteriores en conexión con los objetos de poder chamánicos o los rituales de transformación. La imitación, ya sea a través de una acción o de una representación, suele perseguir la posesión del sujeto invocado.

¹⁵ E igualmente con los animales implicados en los mismos.

¹⁶ "Mark Dion's provisional manifesto assigns the artist a responsibility to be inventive, because 'nature does not always know what is best'. The Justice for Animals Arts Guild acknowledges the value of 'mischief' as one of art's strategies ". (Baker, S., 2001)

¹⁷ En el capítulo 9, en relación al discurso artístico personal se hace una llamada de atención sobre la existencia real de seres de esencia y aspecto híbridos, cuyos nombres definen la particularidad de su doble condición: grillo-topo, hormiga-panda, pez-tigre, escarabajo-escorpión, araña-mariposa, musaraña-elefante, rata-topo, mariposa-colibrí, etc.

¹⁸ El capitán John Hunter, segundo gobernador de Nueva Gales del Sur, envió los restos de un ejemplar a los científicos británicos que consideraron que era imposible una criatura de semejante aspecto. George Shaw, en 1799, fue el responsable de un artículo descriptivo sobre el ornitorrinco en la revista *Naturalist's Miscellany*. Algunos incrédulos, como Robert Knox, plantearon la posibilidad de que hubiera sido una obra de taxidermia a partir de un pico de pato cosido al cuerpo de alguna variedad de castor. Shaw se vio obligado a realizar un análisis exhaustivo que finalmente logró descartar la presencia de suturas sobre la piel disecada. Brian K. Hall (1999). *The Paradoxical Platypus*. BioScience. American Institute of Biological Sciences. 49 (3): 211–218. Consultado el 29 del 10 de 2015, <http://bioscience.oxfordjournals.org/content/49/3/211>

¹⁹ Morbosa, porque atrae aún consciente del presentir del drama anterior, la pérdida de las partes naturales, la angustia de un cuerpo reconstruido.

²⁰ Desde el ámbito del lenguaje fotográfico y la edición digital, pero en relación a la misma temática, cabe destacar los trabajos desarrollados por Fredrik Ödman y Jeffrey Knight Potter, ambos vinculados a la corriente del *surrealismo underground*. Desde un punto de vista muy diverso, John Stezaker aporta sus particulares propuestas híbridas, jugando irónicamente con el desencaje y identificación/desidentificación entre el ser animal silueteado y la imagen contenida en su superficie.

²¹ (Murugarren, M., y Saenz, J., 2004).



6.13 Grünfeld, Thomas. Misfit. *Becerro/perro mastín* (2013). Taxidermia. 60 x 80 x 35 cm



6.14 Grünfeld, Thomas. Misfit. *Flamenca/cerdo* (2005). Taxidermia. 75 x 75 x 30 cm



6.15 Grünfeld, Thomas. Misfit. *Cacatúa/pingüino*. Taxidermia.

²³ Asociación de Taxidermist "Rogue" de Minnesota se identifica con el término *Rogue*, que según su traducción significa "pícaro" o "astuto", parece partir de la técnica tradicional pero re combinada con otro tipo de materiales como vidrio, papel , cerámica, objetos encontrados.

²⁴ La criptozoología es una pseudociencia ocupada por el estudio de los animales *criptidos*, término acuñado por John Wall en 1983, y que se refiere a aquellos especímenes cuyas existencia no ha sido demostrada y que por lo tanto pertenecen al mundo de los mitos y leyendas. Ejemplos de ellos son el Monstruo del Lago Ness, el Chupacabras, el Piegrande, etc.

²⁵ Y en general en todos los artistas que hibridan con materia orgánica de origen animal.

²⁶ Un ejemplo es la estatuilla relicario que se muestra en la imagen 6.17. Es probable que se trate de una versión local del dios Horus (halcón) asimilado a Sobek (cocodrilo), en una forma híbrida que se asemeja al Horus de Shedet, de la zona del Fayum, y al Horus el antiguo de Kom Ombo. En el interior del espacio cajeado se conserva una pequeña cabeza de cocodrilo momificada. No era necesaria una manipulación de las partes orgánicas del animal, quizás incluso podías suponer una falta de respeto ante lo sagrado. (Asensi, M., 2015, p233)

²⁷ Así lo confiesa en sus declaraciones, describiendo la necesidad de inmortalizar a sus propias mascotas. Véase <http://sarina-brewer.com/http://sarina-brewer.com/>

Partiendo de la taxidermia tradicional se sitúa Sarina Brewer, miembro y una de las fundadoras de la Minnesota Association Rogue Taxidermists²³ en 2004, un colectivo de creadores afines a la corriente del surrealismo pop. Los miembros de la MART se adhieren a un código ético con respecto al empleo del animal, de tal forma que la procedencia de los cuerpos debe limitarse a donaciones por muerte natural o accidental. Todas y cada una de las partes del espécimen se reciclan como muestra de respeto a la criatura. Brewer, inspirada por la criptozoología²⁴ y las anomalías de la naturaleza (6.16), confiesa su interés por el arte funerario y el círculo de la vida y la muerte expresado en la veneración a los muertos según las diversas culturas, entre otras la egipcia y la religión católica. Sin embargo, una de las grandes diferencias que se observa entre sus creaciones²⁵ y las obras mortuorias es la forma de actuar sobre los restos del animal. Si nos remitimos por ejemplo a las manifestaciones egipcias, en ellas se honraba al animal como deidad o compañero, así, en el interior de una obra funeraria, se conservaban los restos físicos del ser, mientras que en el exterior y *continente* se captaba la esencia abstracta de su alma. Ambos elementos formaban la unidad en un homenaje completo y de carácter religioso. Incluso cuando el difunto animal era considerado una deidad con esencia híbrida²⁶ (6.17), ésta sólo se plasmaba en la representación del *continente*, y no se intervenía en la materia más allá de *mimar-la* para su conservación. La hibridación nunca afectaba a la materia, suponemos que resultaba incluso impropio debido a la sacralidad de los restos. Algo similar ocurría con las reliquias cristianas, que se preservaban y engalanaban pero no se manipulaban como partes de un puzzle orgánico.

Por otra parte, Brewer reconoce un sentimiento afectivo por el animal²⁷, y un interés por el concepto de lo perdurable mediante la conservación de los restos

taxidermizados. Las propuestas de seres de fábula que muestra en su hacer pertenecen al imaginario colectivo de mitos y leyendas o al personal de la autora, y el principal papel del animal, es el de actuar de medio transmisor del mensaje de la artista. Tanto en Brewer como en Grünfeld, el discurso del animal o animales participantes es secundario, apenas existe o queda mitigado por la fuerza visual de la quimera²⁸, porque han sido cuidadosamente seleccionados por los creadores para fantasear, elucubrar sobre posibles alcances de la experimentación genética del futuro o simplemente para canalizar sus alucinaciones. En este sentido, se puede observar una coincidencia con los relicarios egipcios, en cuanto a que los restos momificados incluidos en ellos tenían como supuesto fin, entre otros, vehicular un mensaje, aunque aquí, de nuevo, reside una gran diferencia: que para los egipcios se trataba de plegarias. (Asensi, M., 2015).

Las posturas más críticas a este tipo de obras, sí que llegan a distinguir entre el *ruido* la palabra del animal. Entienden que al aparecer como parte física de la obra, nos está remitiendo a su existencia real. Una invocación a la memoria a la que el espectador, inevitable e inconscientemente responde reconstruyendo mentalmente el ser original. Ese podría decirse que es el mensaje del animal: una llamada de socorro por el deseo de recuperar su dignidad.



6.16 Brewer, Sarina. *Lucky Charms (Amuletos de la suerte)* (2009). Taxidermia.



6.17 Estatuilla-relicario con una pequeña momia en el interior (664-332 a.C.). Egipto, Baja época. Madera de taray, materia orgánica, tejido. 18 x 28 x 11,8 cm

4. Creaciones *frankenstein*

Como anunciamos previamente, existe una rama de la confección de seres mixtos que emplea como materia prima restos orgánicos hidratados, tales como carne o dermis. Las hemos apodado *frankenstein*, no sólo por la técnica de sutura e integración de *retales* orgánicos y fragmentos de distintos cadáveres en una misma obra, sino también por las emociones encontradas que provocan su observación: su descubrimiento capta la atención brutalmente, induciendo en los casos más extremos incluso a la náusea, pero despertando paralelamente un infinito interés *insano* por identificar el origen de los componentes. Considera-

²⁸ El animal.

mos que esta mezcla, entre ofensiva y atrayente, se radicaliza especialmente en la obra de la escultora alemana Iris Schieferstein.

En una entrevista a la artista acerca de cómo fue el comienzo de su interés por este tipo de técnica, declara que se inicia en 1990, utilizando pescado y pollo, comprado en su origen para el consumo familiar, aunque confiesa haberse sentido siempre fascinada por los cuerpos muertos y, en cambio, desilusionada ante la falsedad de los materiales tradicionales para la escultura. A su parecer, resulta más sencillo, lógico y visualmente más poderoso emplear algo que ya existe, en lugar de construirlo para su representación, porque en el camino se sacrifica el alcance de la identificación *mágica*. Realmente, sus trabajos poseen un extraño efecto hipnótico, mayor, cuanto más desafían los límites de lo natural, para circunscribirse en la no-realidad de lo sobrenatural. Ante los engendros expuestos cuidadosamente en vitrinas con formol, el espectador se cuestiona si se trata de vidas fallidas, con malformaciones fruto de experimentos genéticos o, si por el contrario, son criaturas aletargadas en una especie de incubadora futurista aguardando el momento de su despertar. Es inevitable no rememorar algunas confesiones relatadas en los diarios del Doctor Frankenstein, como ese instante en el que recuerda con horror que "recogía huesos del osario, y violaba, con dedos sacrílegos, los tremendos secretos de la naturaleza" o, tras la *creación* del Ser, cuando se auto-cuestiona "cómo describir el engendro que con tanto esfuerzo e infinito trabajo había creado?(...) había seleccionado sus rasgos por hermosos. ¡Hermosos!: ¡santo cielo!"²⁹

En sus primeras composiciones, las menos polémicas, Scheferstein juega con las posibilidades acrobáticas de varias de sus quimeras. A veces, como en *Life Can Be So Nice, La vida puede ser tan agradable* (6.18), de 2000-01, éstas se muestran dispuestas en fila, mirando ordenadamente en la misma dirección, congeladas en un movimiento irónicamente "vivo", desfilando o superando una carreta de obstáculos, entre divertidas y zombis, experimentando con su nuevo cuerpo. En otras ocasiones, como por ejemplo en *Elvis*, de 2001, los híbridos se hallan enlazados entre sí por sus exageradamente largas extremidades, formando un dibujo simétrico y coreográfico de rock and roll.



6.18 Schiferstein, Iris. *Corazón de Polonia*. Materia orgánica procedente de cadáveres de animales y de un feto humano.

Pero en la evolución de su trabajo, Iris Schieferstein se recrudece aún más. La obra *Corazón de Polonia* (6.19), presentada en la Galería Poznan en 2010, es uno de sus trabajos más impactantes, que alude a la catástrofe aérea en la que falleció el Presidente de Polonia Lech Kaczynski, acaecida en Smolensk, Rusia, en la primavera de ese mismo año. En una especie de cetro o pedestal, adornado con una tira magenta de flecos de tapicería, reposan, en aparente composición circular, una

serie de pétalos orgánicos, posiblemente lenguas de cerdo o vaca. Como remate, el centro de la flor se halla coronado por un feto humano, posiblemente alado, que mira hacia el cielo con la boca abierta y la mano derecha próxima al pecho, en un *gesto-suspiro* de alarma y angustiada expectación. Sin embargo, se desprende algo que conmueve, quizás la fragilidad del feto, ataviado con un liviano faldón de plumas blancas: dulzura, a través de la más salvaje y ofensiva materialidad³⁰.



6.19 Schiferstein, Iris. *Life Can Be So Nice (La vida puede ser tan agradable)* (2001-01). Materia orgánica procedente de cadáveres de animales. 122 x 58 x 21 cm

En el estudio del uso de la materia inerte hidratada, no se puede ignorar a Damien Hirst, uno de los mayores iconos de la controversia, articulando el espectáculo de la muerte con una exitosa proyección comercial. Su salto a la fama acontece en la década de los 90, de la mano de su serie *Historia Natural*, una colección en la que tiburones tigre, ovejas y vacas son los animales elegidos para yacer incorruptos³¹ en enormes tanques de formol. Desde el punto de vista de los híbridos, nos interesan especialmente sus obras más recientes, localizadas en torno a 2008, como por ejemplo *The Golden Calf (El Becerro de oro)* (6.20 y 6.21), una versión orgánica próxima al dios egipcio *Apis*, animal sagrado representado con un disco solar entre los cuernos, hijo de una vaca virgen a la que fecundó el también divino Ptah bajo la apariencia de fuego celeste³². Esta obra, en la que se muestra al animal en una especie de trance divino, con los cuernos y la pezuñas de oro, al igual que el símbolo circular, contrasta con una segunda versión de *Apis*, datada de 2009, y titulada en este caso *End of an Era (El fin de una Era)*. En esta última, lo que se conserva en la vitrina de formol es la cabeza del animal, como testimonio de un sacrificio "mortal", aspecto en el que se insiste al dejar la lengua del animal asomando ladeada por el morro entreabierto.

Hirst, al colocar el cadáver de un dios en un contenedor, transmite al espectador dos ideas: por un lado, habla del poder del artista, cuyo alcance lo convierte en cazador y verdugo de un ser superior; pero, por la misma razón de exponerlo a través de un cuerpo que una vez estuvo vivo, especula, irónica pero mágicamente, sobre la existencia real de los personajes mítico-religiosos.

A pesar de la poesía nostálgica que proyecta el azul verdoso de la solución líquida conservante, no se puede olvidar el mensaje de tinte anti-ecológico que desprenden sus obras: un anti-pudor al encargar la caza o pesca de cualquier animal; siempre con fines artísticos, pero sobretodo escandalosamente comerciales.

5. Creaciones cyborgs

Nos queda por ilustrar la última de las vertientes referida al empleo de la materia orgánica. Se trata de aquella corriente que trabaja en torno al concepto de cyborg, combinando partes taxidermizadas con piezas mecánicas que simulan prótesis tecnológicas. Afines a este sistema procesual, y motivados por una estética retro, artistas como Mike Libby o Lisa Black se acogen al movimiento llamado *steampunk* para construir sus particulares creaciones híbridas. El *steampunk* se desenvuelve

²⁹ Shelley, M. (2004). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. LibrosEnRed. www.librosenred.com, pp. 38 y 41.

³⁰ Iris Schieferstein ha tenido lógicamente denuncias de carácter ético y moral. Además, en Alemania las leyes prohíben el uso de cadáveres de animales para fines artísticos y lúdicos. Desde hace algunos años sólo puede conseguir su materia prima recurriendo a la compra de productos cárnicos para el consumo humano.

³¹ "Incorruptos", si el proceso de conservación se realiza correctamente, pues al tratarse de materia orgánica, cualquier descuido en el tratamiento, puede conducir a la descomposición, como le ocurrió a la primera versión del tiburón tigre, que tuvo que ser sustituido tras haber sido entregado a su comprador.

³² De la misma serie y temática mítico-religiosa son: el unicornio blanco titulado *The Dream (El sueño)*, de 2008; el martirio de *San Sebastián* subtitulado *Exquisite Pain, (Exquisito dolor)*, de 2007, recreado mediante un joven becerro acribillado de flechas; y un "homenaje" al Espíritu Santo, bajo el nombre *The Immaculate Heart-Sacred, (El corazón inmaculado-sagrado)*, de 2008, un resplandeciente corazón de toro divinizado por unas alas blancas de paloma, alado con alambre de púas de plata y atravesado longitudinalmente por una daga del mismo metal.

en una ambientación marcada por un sentimiento nostálgico hacia las invenciones tecnológicas y los sueños futuristas de los visionarios de la Inglaterra victoriana.



6.20 Hirst, Damien. *The Golden Calf* (El becerro de oro) (2008) Vista frontal. Un becerro, vidrio, oro, acero chapado en oro, silicona, pedestal de mármol de Carrara. 398 x 350 x 167 cm



6.21 Hirst, Damien. *The Golden Calf* (El becerro de oro) (2008) Vista lateral. Un becerro, vidrio, oro, acero chapado en oro, silicona, pedestal de mármol de Carrara. 398 x 350 x 167 cm

Desde una inclinación a la obra de pequeño formato, el estadounidense Mike Libby crea sus cyborg a través de insectos, arácnidos, crustáceos, etc., integrándoles engranajes, espirales, ruedas de transmisión, trinquetes y, en general, todo tipo de piezas de relojes y de otras maquinarias. Un ejemplo es su obra *Ludlow* (6.22 y 6.23), un cangrejo de la especie *Maine peekytoe*, transformado en guerrero robótico multifuncional. El híbrido se presenta colocado en cuidada exposición en el interior de una vitrina de nogal que a su vez tiene un cajón para el almacenaje ordenado de otros accesorios³³.



6.22 Libby, Mike. *Ludlow*. Cangrejo *Maine peekytoe*, vitrina de nogal, prótesis mecánicas y otros útiles. 154,6 x 135,3 x 116 cm



6.23 Libby, Mike. *Ludlow Crab*. Cangrejo *Maine peekytoe*. Detalle del cajón.

Interesada por otro género de criaturas como mamíferos, reptiles o aves, elabora sus propuestas la australiana Lisa Black. Con el animal como interlocutor, la artista, según sus propias declaraciones, pretende reflejar nuestro innegable e imparable progreso tecnológico. Al mismo tiempo, su aspiración parece ser, desafiar el concepto de un mundo dividido entre lo "natural" y lo "artificial". Así lo defiende en su *Fixed Fawn* (6.24 y 6.25), un cervatillo aparentemente feliz, a pesar de ser un producto taxidermizado y reconstruido parcialmente. La inter-

vención se aprecia en la estructura longitudinal que arma su columna vertebral, en la prótesis articulada de su pata trasera y en su ojo izquierdo, elemento especialmente expresivo, recompuesto con el canillero de una máquina de coser.



6.24 Black, Lisa. *Fixed Fawn*. Cuerpo de cervatillo taxidermizado, piezas mecánicas y componentes metálicos diversos.



6.25 Black, Lisa. *Fixed Fawn*. Detalle. Cuerpo de cervatillo taxidermizado, piezas mecánicas y componentes metálicos diversos.

Desde el punto de vista de la relación con el animal, los artistas *cyborg* manifiestan en sus declaraciones un cierto grado de compromiso con la biodiversidad, que los limita a emplear únicamente aquellas especies que no se encuentran en peligro de extinción.

La transgresión de los límites. Jugando con la vida del animal

Como anunciamos en la introducción al capítulo, hemos reservado este segundo apartado para explorar las obras que atentan contra la vida del animal, poniéndola en ocasiones en peligro, u ofreciéndola en sacrificio para cuestionar aspectos como la responsabilidad del público como testigo de la muerte. En algunos casos, confluyen discursos paralelos ya analizados, como el terapéutico o canalizador de traumas, pero salvo alguna ambigua excepción, lo coincidente en casi todos los artistas seleccionados es que su interés por la realidad de los animales sólo atiende a la función simbólica de los mismos, no existe una preocupación por cuestiones ajenas a la propia humanidad, menos aún por el bienestar animal.

Steve Baker, a quien ya presentamos anteriormente debido a su especialización en el arte animalista posmoderno, comparte la convicción del artista Bryndís Snaebjörnsdóttir de que "el arte es una seria herramienta de investigación y una palanca poderosa para activar el cambio social". (Baker, S., 2013, p.18). Dicha afirmación, con la que estamos plenamente de acuerdo, sirve también de excusa para aquellos artistas que con su trabajo tratan de justificar la *perversión*.

Antes de presentar a los referentes principales para este discurso, cabe recordar algunas actuaciones históricamente polémicas:

En 2013, los defensores de los animales exigen la cancelación de la proyección de un video de Adel Abdessemed en el Centro Pompidou de París, por reflejar cómo seis animales son golpeados con un martillo hasta la muerte³⁴. En una exposición celebrada en 2006, en el Museo Reina Sofía de Madrid, bajo el título *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España* (1965-1980), se exhibe un video, realizado por Jordy Benito en los años ochenta, que muestra el sacrificio brutal de una vaca³⁵. Guillermo Vargas Habacuc presenta en la Galería

³⁴ Un artista francés pretende matar animales en un museo. 06.01.13. Consultada el 3 de noviembre de 2015, <https://actualidad.rt.com/cultura/view/83020-artista-frances-va-llevar-animales-museo-matarlos-martillo>

³⁵ "La presidenta de Amnistía Animal Madrid, Matilde Cubillo, explicó que durante los 53 minutos que dura esta grabación "cualquier persona que entre en el museo, sea niño o adulto, ve cómo le clavan puñales en la garganta para coger sangre en una copa, y el animal sigue con vida. Después le cortan la cabeza y la despellejan (...). A este respecto, fuentes del Reina Sofía dijeron a Efe que la postura del Museo es la de respetar los distintos contenidos artísticos de los creadores, siempre que las obras no transgredan las normas y esto está recogido en la Constitución". *Denuncia contra el Reina Sofía por presunta apología del maltrato animal en una obra*. 11.01.2006. Consultada el 3 de noviembre de 2015, <http://www.20minutos.es/noticia/80686/0/reina/sofia/maltrato/>

³³ Unas garras de repuesto, armadas con hoja de sierra, tenazas, telescopio, jeringuilla y componentes mecánicos adaptables; también útiles como: lata de aceite, destornillador, lupa, llave, cepillo, tornillos adicionales.

Código de Managua en 2007, su acción *Natividad*, en la que condena a un perro callejero a morir de hambre, atado y encerrado en el interior de la sala³⁶.

Nos recuerda Baker, al inicio de su ensayo de divulgación *Artist/Animal*, dos ejemplos, igual de preocupantes a los anteriores, que amenazan, no sólo al animal, sino también la fe que según él debemos tener hacia los artistas en relación a la responsabilidad de sus actos. La primera es la performance *Rat Piece*, llevada a cabo en 1976 por Kim Jones, en la Universidad Estatal de los Ángeles de California, que incorpora la quema de ratas vivas como vehículo para conducir su controvertida forma de *hacer arte*. En la actuación, con la cara oculta bajo unas medias, despojado de sus ropas y untado con barro como materia original, adopta la personalidad pseudo-chamánica que el mismo identifica con el nombre de *Mudman*. Con esa *mente de vestir*³⁷ y, tras hacer una breve e irónica presentación, procede a rociar con combustible a tres roedores que, junto con algunos papeles, porta en una especie de contenedor jaula. El humor se transforma en horror cuando prende fuego a los animales, y va alimentando la pira hasta que certifica la muerte de todos los individuos. Para finalizar, vierte arena sobre los cadáveres, se libera de los complementos rituales, se viste sin dar importancia al barro que lo cubre, y abandona el espacio de la galería. A posteriori, reflexionando sobre la experiencia durante una entrevista en 2005, acusa de responsables a los espectadores por no haber reaccionado para detener la acción. Unos años antes, en 1998, comenta que *Mudman* no tiene ni personalidad, ni misión, es tan sólo la fuerza imparable de la Naturaleza que desnuda una realidad, mientras que, por el contrario, el público sí posee personalidad, y su misión debe ser la de intervenir y cambiar el panorama de lo real.

Por otra parte, y de acuerdo a declaraciones un tanto contradictorias, parece desprenderse de esta performance el regusto traumatizante de sus vivencias en Vietnam³⁸. Así reconoce que la potencia de las imágenes del horror se filtra constantemente a través de su arte, pero al mismo tiempo no admite que haya ninguna intención terapéutica, ni hacia sí mismo, ni hacia el observador.

Desde el punto de vista de la valoración de la pieza como obra de arte contemporánea, dejando por un momento de lado la *perversión*, catártica o no, hay cuatro aspectos que se cumplen en *Rat Jones* y que Baker considera que son determinantes a la hora de otorgar el estatus de "contemporaneidad": la experiencia, inmediata y directa, por delante de lo descriptivo o representativo; la materialidad, presencia de los cuerpos, vivos o muertos, humanos y animales; el cuidado formal, constante y controlado; y el *no-juzgar*, o distanciamiento para no influir en el pensamiento del público. (Baker, S., 2013).

Independientemente de si se considera justificado o no el uso de otros seres vivos en el arte, las obras siempre transmiten sensaciones de inquietud e incomodidad al receptor cuando colocan al animal en un lugar intermedio entre la vida y la muerte. Desde nuestra intuición pensamos que se debe a una proyección empática de esa amenaza, que nace del vínculo original que une a todos los organismos como descendientes del primer ser vivo³⁹. En atención a ello, y circunscrito en sus apuntes para el manifiesto de los artistas que trabajan con lo viviente, Mark Dion, desde un conocimiento personal de la situación, declara inflexiblemente que: "los artistas que trabajan con organismos vivos deben saber lo que están haciendo. Tienen que asumir la responsabilidad del bienestar de los vegetales o animales. Si un organismo muere durante una exposición, el espectador entenderá que esa es la intención del artista" (Baker, S., 2012).

Esta declaración nos enlaza con el segundo ejemplo que presenta Baker y que forma parte de nuestro grupo de referentes. El chileno Marco Evaristti cuestiona el alcance del poder del ser humano a través de su instalación *Helena* (6.26 y 6.27). Exhibida por primera vez en el año 2000, en el Traphol Art Museum de Kolding, el artista muestra dispuestas sobre una tarima diez licuadoras de cocina Moulinex, llenas de agua y visiblemente conectadas a la red eléctrica. En el receptáculo de

cristal de cada uno de los aparatos, nada despreocupadamente un pez de color naranja, expuesto a la decisión del público en relación a apretar o no el interruptor. A consecuencia de ello mueren al menos dos de los individuos, antes de ser decretada, debido a la crítica de los defensores de los animales, la desconexión de las batidoras, aunque no el cierre de la exposición. Peter Singer, profesor de bioética en la Universidad de Princeton, le ofrece a Baker una observación sobre Helena: "Es obvio que es cruel mantener peces de colores en un pequeño recipiente como una licuadora, y es horrible pensar que la gente puede optar a destruirlos caprichosamente. Sin embargo, puedo observar una llamada de atención del artista en torno a nuestras relaciones con los animales". (Baker, S., 2012, p. 13).



6.26 Evaristti, Marco. *Helena*. Detalle (2000). Batidoras moulinex, agua y carpines dorados.



6.27 Evaristti, Marco. *Helena* (2000). Batidoras moulinex, agua y carpines dorados

Precisamente en ese sentido se pronuncia Evaristti, planteando la posibilidad de que, la propia brutalidad implícita en la exposición, es la que empuja a reconsiderar el modo en el que hemos trivializado la vida de los animales, es decir, su existencia en función del uso que hacemos de ellos: el uso de los animales en el arte, el uso en la ciencia y el uso en el consumo humano. Desde este punto de vista, el artista entiende que su trabajo podría haber sido contextualizado como ejemplo de "arte en favor de los animales". A nuestro sentir, nos parece una conclusión un tanto enrevesada, máxime cuando en otras declaraciones considera la pérdida de los peces un daño colateral sin demasiada transcendencia. Por esa razón, estamos de acuerdo con Baker en determinar que, lo que realmente le preocupa a Evaristti es encarar al público con el concepto de la *muerte*: la *muerte* humana proyectada sobre la del animal.

Recordando a Jones en la canalización de traumas, nos llega el trabajo de la ucraniana Nathalia Edenmont, artista enmarcada en la disciplina de la fotografía, pero que decidimos, no obstante, incluir en nuestra investigación atendiendo a las circunstancias constructivas que precisan sus modelos a retratar. Su trabajo, con una estética simbólica que evoca la pintura clásica, especialmente en su faceta más amable cuando aborda la figura humana, guarda un secreto macabro que no trata muchas veces de disimular. Los animales que participan en sus composiciones son comprados por Edenmont y sacrificados en un ritual que no debe exceder los 15 minutos, ello, con el fin, de que no se apague el brillo natural de las pupilas. Cometida la ejecución, que procura que sea, eso sí, rápida e indolora, hace interactuar el cuerpo o fragmento del animal con modelos siempre femeninas o en combinación híbrida con otros objetos. El producto resultante, de gran impacto visual, desprende una evidente tensión provocadora, al mismo tiempo que explora la iconografía tradicional (6.28 y 6.29). Entrevistada en alguna ocasión en base a sus *macabros* procedimientos, parece adivinarse en sus comentarios la huella del trauma que le produjo la dramática muerte de sus padres en la antigua Unión Soviética.

³⁶ Declara el artista que el objetivo de su obra es la siguiente denuncia: "Parte del hecho ocurrido el viernes 11 de noviembre del 2005 en la provincia de Cartago, Costa Rica; en el que un adicto indigente de origen nicaragüense llamado Natividad Canda fue devorado por dos perros mientras era filmado por la prensa, en presencia de policías, bomberos y el guardia del lugar". *Responde el artista Guillermo Vargas*. 26.04.08. Consultada el 3 de noviembre de 2015, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4125438>

³⁷ Expresión que ya hemos explicado en capítulos anteriores, y que se emplea para hacer referencia al atuendo chamánico ceremonial.

³⁸ Recuerda en ocasiones como en su campamento sufrían las consecuencias de una plaga de ratas, y la manera en la que él y sus compañeros las apresaban y las quemaban vivas en jaulas similares a la empleada en su acción.

³⁹ Ya lo comentábamos en el capítulo 3 en relación al sentimiento nostálgico y lo reforzábamos con la cita " Todos los organismos de nuestro mundo descendemos del primer ser vivo que apareció sobre la faz del planeta (...) Los seres vivos sólo somos transmisores de la vida de una generación a la siguiente, pero no la generamos de nuevo. En cierto sentido, muy profundo, todos los seres vivos seguimos siendo aquel primer organismo" (Martínez y Arsuaga, 2002, p. 174).



6.28 Edenmont, Nathalia. *Star (Estrella)* (2002).



6.29 Edenmont, Nathalia. *Behind the Scenes M (Detrás de la escena M)* (2009).

Queda por último estudiar el comportamiento artístico de Catherine Chalmers, el que, por razones que se explican continuación, nos resulta el más ambiguo de todos los que se han tratado en este apartado. El descubrimiento de esta artista californiana nos llega de la mano de Steve Baker, mediante unas valoraciones positivas de su trabajo, "positivas" de acuerdo a la sutileza propia de Baker, que siempre trata de dar ejemplo de aquello que promulga, manteniendo una postura de "no-enjuiciamiento" hacia los artistas que trabajan con el animal.

Las obras de Chalmers, comentadas en *Artist/Animal*⁴⁰ nos transmiten un profundo interés por el mundo natural, que la artista documenta visualmente mediante video y fotografía, sin tratar de hacer una llamada de atención, ni en principio canalizar un determinado discurso, simplemente para presentar lo natural tal y como es: ajeno, pero extrañamente atractivo. Huye para ello de atender a ese tipo de matices ñoños que aluden a un paraíso utópico, tratando por el contrario de mostrar la rudeza necesaria para sobrevivir en el entorno salvaje. Con este fin, su estudio se haya transformado en el escenario real de un particular ecosistema, nutrido por los animales que ha ido adquiriendo para sus diversas creaciones como: anfibios, reptiles, roedores, e insectos. Un ejemplo de ello es su *Food Chain* (cadena trófica) donde inmortaliza escenas de caza y nutrición entre los distintos miembros integrantes de su sistema ecológico, donde ella misma gestiona el buen discurrir de la cadena alimenticia seleccionando a las víctimas y a los comensales, ejerciendo de *Pequeña Madre Naturaleza*, irónicamente artificial.

Esa es la primera señal de ambigüedad que observamos en Chalmers, un deseo por seguir al animal en su actividad, pero descontextualizándolo de su medio habitual. Su video *Safari*, es un reflejo de este proceder. Para su filmación recurre a una cucaracha de hábitat doméstico a la que devuelve a su naturaleza perdida, convirtiéndola en protagonista de la aventura. Lo que ocurre, es que ese lugar no es otro que el medio antinatural creado por la artista, y allí la heroína se va encontrando, en un recorrido trepidante, con otras especies que nunca se localizarían normalmente coexistiendo en proximidad. Se trata de una experiencia excitante para el espectador, porque parece como si fuera vivenciando el camino a través de los ojos del insecto, o lo que es lo mismo, como si hubiera sufrido una metamorfosis kafkiana, un *devenir* en cucaracha, un *becoming animal deleuziano*. Dramáticamente, el final del film se precipita cuando la cucaracha muere devorada (o el espectador muere devorado) por una rana de extraño aspecto antropomófico.

Las cucarachas son también las grandes elegidas para su serie *American Cockroach* (Cucaracha Americana). Una producción dividida a su vez en *Executions* (ejecuciones), *Imposters* (impostores) y *Residents* (residentes). Confesando que las siente como unos seres con un "aura" un tanto deprimente, que irradia

⁴⁰ (Baker, S., 2013).

una presencia oscura, intenta disfrazarlas en *Imposters*, regalándoles una nueva apariencia. A veces las retrata engalanadas con plumas de vivos colores o adornos llamativos como a la *Dulce Verónica* (6.30). Propuestas divertidas que, sin embargo, sospechamos que no ayudan a realzar la dignidad natural de las cucarachas, que según nuestro criterio, poseen, como cualquier otra criatura. Su rechazo hacia ellas lo trata de superar en *Residents*, donde las invita a vivir, al menos temporalmente, en una casa de muñecas decorada al modo actual. Nos encontramos con una segunda descontextualización de un organismo, aunque el encuadre de un hogar, aun siendo en pequeño formato, puede ser más familiar para una cucaracha que un ecosistema de ficción. Arropadas por ese ambiente, las fotografías felices, haciendo su vida por los espacios domésticos, jugando con el contraste de la proporción (6.31)



6.30 Chalmers, Catherine. *Burning at the Stake I. Serie Executions*. Gelatine Silver Print 45x30 cm

6.31 Chalmers, Catherine. *Burning at the Stake II. Serie Executions*. Gelatine Silver Print 45x30 cm

6.32 Chalmers, Catherine. *Molting. Serie Residents*. Print 60 x 40 cm

6.33 Chalmers, Catherine. *Sweet Veronica. Serie Imposters*. Portrait 45 x 30 cm

Pero, las que a nuestro juicio nos causan profunda desconfianza y rechazo, a pesar de los consejos de Baker de tener fe en el artista, son sus fantasías macabras diversificadas en todo tipo de ejecuciones. Chalmers enfatiza que ninguna criatura sufre daños durante estos martirios, formas tan poco naturales de morir para un insecto (de nuevo otro artificio), y así lo deja constar en una frase que acompaña cada uno de los videos exhibidos en su web⁴¹. La silla eléctrica, la

⁴¹ <http://www.catherinechalmers.com/>

cámara de gas, la horca, son sólo algunos ejemplos de las torturas "a medida" que escoge para las condenadas. A gran distancia, destacado especialmente por el alcance del sadismo, se encuentra su *Burning at the Stake*: la quema en la hoguera de un individuo, desde que se enciende la pira, hasta la completa carbonización. Lo que sorprende y aterra, es el expresivo sufrimiento de la caracha, evidentemente consciente durante el trance. Nos resulta difícil de creer que, como insiste la artista, el organismo no sufriera daños mediante la acción. Incluso, si se tratara de un excelente montaje, para nosotros seguiría transgrediendo los límites de lo representable. (6.32 y 6.33)

La obra al servicio del animal

Llegamos por fin a la expresión de los discursos orientados a denunciar e interceder por el bienestar de los animales. En estos casos, los artistas ejercen de mediadores, y es el animal el que constituye el verdadero mensaje.

1. El artista como mediador de la denuncia

Olly Williams y Suzy Winstanley, conocidos en el círculo artístico como Olly y Suzi, definen su trabajo como un manifiesto visual que certifica la presencia del animal en el mundo frente a la amenaza de su extinción. Así, durante sus viajes, el objetivo es propiciar el encuentro directo con el espécimen, para poder, cara a cara, llevar a cabo el retrato del mismo. Una vez terminada la obra la ofrecen a la criatura para que ésta libremente la firme y deje constancia de su existencia. Orina, pisadas, mordiscos, son varias de las estrategias de expresión elegidas libremente por el animal. El encuentro místico, la *resonancia poética*⁴², el *milagro* del acontecimiento, es recogido visualmente a través de imágenes fotográficas, que posteriormente se comercializan al igual que sus dibujos y pinturas.

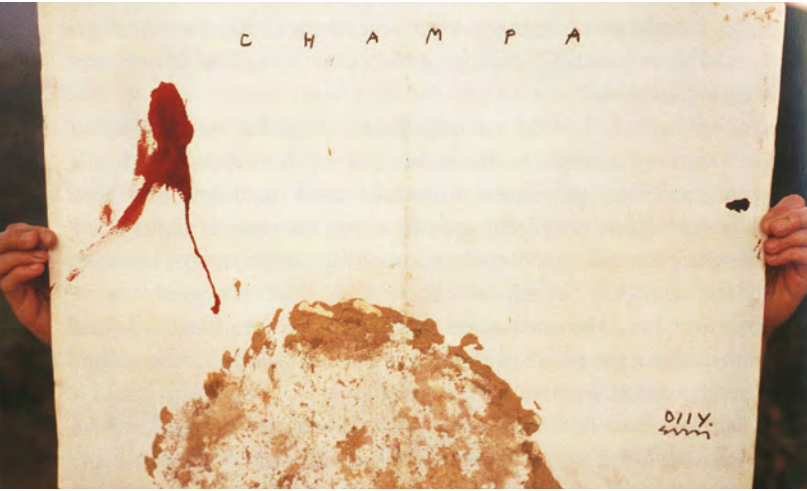
Un ejemplo de estas intervenciones es *Champa Kali*, de 2001 (6.34), testimonio visual que muestra un dibujo sellado por la huella de barro de un elefante asiático, prueba de la actuación de éste al caminar sobre la superficie del papel. A una fecha anterior (1997) corresponde *Shark Bite*, *Mordisco de tiburón* (6.35), imagen mediante la cual descubrimos los ensayos de divulgación de Steve Baker, al presidir la portada de *The Postmodern Animal*⁴³.

En los trabajos de Olly y Suzi, la firma juega un doble papel, pues al mismo tiempo que aporta autenticidad, cuestiona con cierta ironía la realidad del mercado del arte, contexto en el que la firma es un factor determinante del valor comercial de una obra. Olly y Suzi, a través de la *firma*, adjudican al animal la categoría de artista, y lo introducen en la dinámica comercial. Se establece una dinámica cooperativa, mediante la cual, ellos venden la obra y, a cambio, transciende la situación problemática del animal. Cabe apreciar, que es precisamente el desarrollo de la capacidad artística una de las diferencias que se barajan para establecer los límites que separan al ser humano del resto de los animales. La invitación a participar en la obra es también una muestra de reconocimiento, respeto y admiración de la dignidad animal.

Por otro lado, la magia del ritual chamánico es evidente. Para ellos es necesario establecer un contacto real y directo como método de conocimiento esencial. Una vez acontecido el reconocimiento mutuo, la manifestación plástica se convierte, no sólo en testimonio de vida, sino también en declaración de lo espiritual. Es decir, sin ese encuentro, no sería plena la comunión con el animal. Se aprecia, en este sentido una similitud a la acción de Beuys en su encierro con el coyote. La firma, de corte impredecible, pone punto y final a la ceremonia. Después viene la difusión de la imagen, que acredita el milagro y apela a la conciencia general, predicando sobre la importancia de la conservación de las especies.

Son muchos los artistas que conducen su obra hacia la denuncia de diversas realidades. Así, Stefano Bombardieri se centra en cuestionar la problemática del comercio de especies; Britta Jaschinski hace un alegato en defensa de la Natu-

raleza, interesada por mostrar la dignidad melancólica del animal en cautividad; Heide Hatry, al igual que Jannis Kounellis y Mark Dion, ponen en evidencia la extinción por vertidos tóxicos y cuestionan el consumo humano, como también lo hace Jana Sterbak y Marcos López.



6.34 Olly and Suzi. *Champa Kali* (2001). Nepal. Acrílico, barro y grafito sobre papel. La forma semicircular en la parte inferior de la imagen es la huella de barro dejada por el elefante que caminó a través del papel.



6.35 Olly and Suzi. *Shark Bite* (1997). Sudáfrica.

Atendiendo al maltrato fruto del abandono por atropellos y otras circunstancias similares, encontramos las aportaciones de nuestro especialista en arte postmoderno Steve Baker. Se trata de incursiones en el lenguaje artístico fotográfico que registran restos animales como confirmación real de la situación. (6.36)

Dialogando alrededor del mismo discurso, e inspirada por la estética y el simbolismo de las reliquias religiosas (6.37), se nos presenta Ángela Singer, realizando las heridas de los animales taxidermizados adornándolas con brillantes, perlas, flores, y todo tipo de joyas-ofrenda. Se trata de un homenaje encaminado a devolver la dignidad perdida al animal-víctima del capricho humano. (6.38)

En el marco de la explotación animal, destaca la crítica feroz de la ilustradora inglesa Sue Coe. Una reflexión socio-política que también aborda temas como la discriminación racial, el terrorismo o la guerra, pero que en los últimos años ha focalizado especialmente en los derechos de los animales: su sufrimiento en los mataderos y centros de manipulación animal. (6.39)

⁴² *Resonancia poética* es una expresión que analizamos en el capítulo 9 arropada por la metáfora del *mito poético* o mito personal.
⁴³ (Baker, S., 2000)



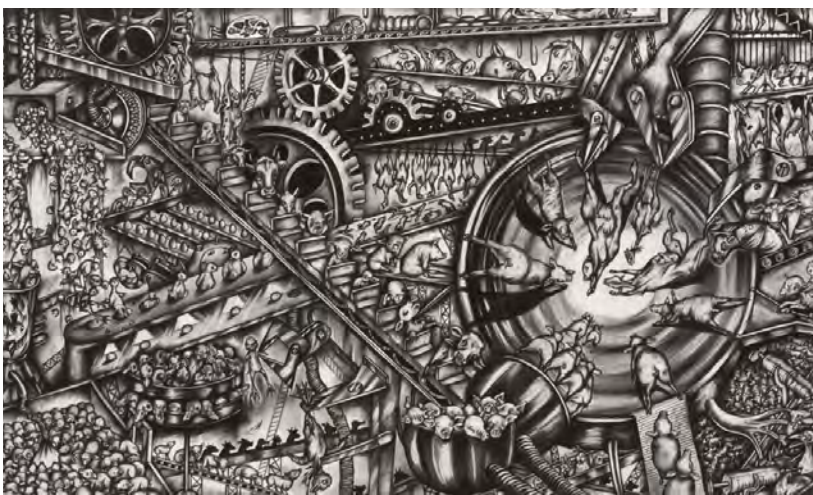
6.36 Baker, Steve. *Roadside XII* (Borde del camino XII) (2011).



6.37 *San Benedicto* en la iglesia de San Miguel en Munich, Alemania.



6.38 Singer, Angela. *Dead Eyed* (*Mirada de muerto*) (2010). Taxidermia reciclada vintage, ciervo y técnica mixta.



6.39 Coe, Sue. *Factory Pharm, The Animals Went Insane*. Ilustración.

2. El artista-chamán y el bienestar de los animales

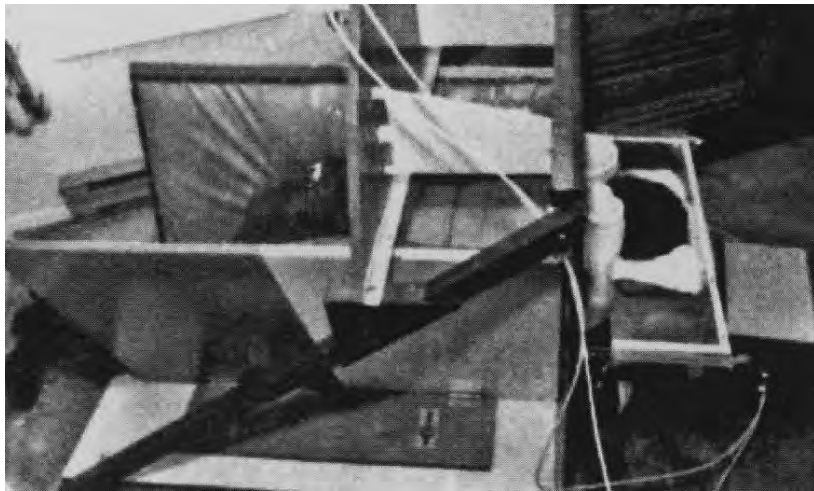
Enlazando con la crítica al manejo de los animales para el consumo humano, llegamos por fin, a la presentación de la zoóloga autista de origen norteamericano

Temple Grandin, a quien consideramos centro conclusivo de la presente tesis y referente artístico para la futura proyección personal. En el apartado de la metodología hablamos sobre el descubrimiento azaroso de su película biográfica estrenada en 2010 y dirigida por Mick Jackson. Un testimonio que nos puso en conocimiento de la importante labor que desarrolla como mediadora del animal, y que nos ha conducido a profundizar en sus escritos sobre el lenguaje de las criaturas no humanas.

Temple, como persona autista, descubre una serie de similitudes entre las personas de esta condición y los animales, relacionada con la forma de percibir la realidad y de responder a estímulos. Llega a la conclusión de que en ambos casos domina el pensamiento visual gestionado en imágenes, disposición que lleva implícito un alto grado de sensibilidad a los detalles, y cierta limitación frente a las apreciaciones abstractas.



6.40 Ejemplo de *manga de manejo* como la que se empleaba en el rancho de su familia para tranquilizar al ganado en las intervenciones veterinarias.

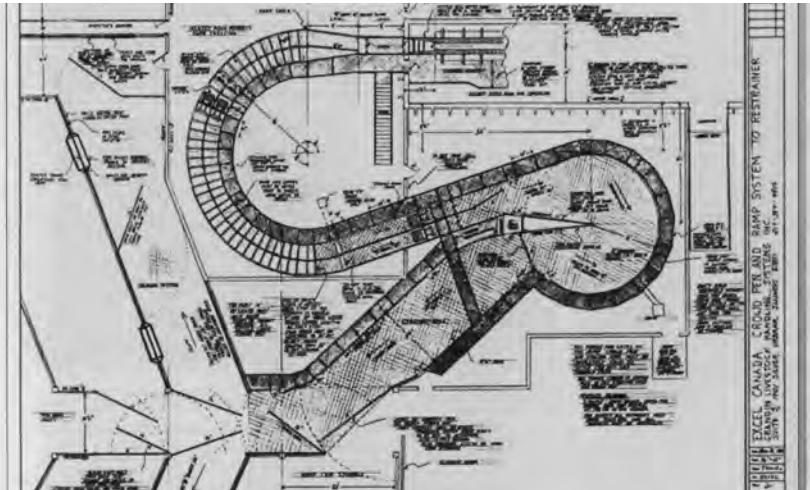


6.41 Temple Grandin instalada en la versión definitiva de su máquina.

Durante un periodo vacacional en el rancho ganadero de sus tíos, observa el efecto beneficioso y relajante que ejerce la jaula de compresión destinada a inmovilizar a las reses durante los tratamientos veterinarios (6.40). Comprobando sobre ella misma dicho efecto, decide construir un artilugio similar adaptado al uso humano (6.41). Así, es como construye su primera versión de *máquina de dar abrazos*, sobre el que fundamenta su trabajo de graduación en la Escuela de Ganadería. La máquina suple, para las persona autistas, la necesidad de sentir el

beneficio de un abrazo, pero desde una posición de autocontrol de la presión del mismo. Hoy en día se puede adquirir el prototipo de la *squeese machine*, comercializado por la casa Therafin Corporation. Pero además, inspirados en ella, se han desarrollado modelos para niños, y *envolturas de presiones* (*pressure Wraps*) para el tratamiento de la ansiedad en mascotas.

En 1970 comienza sus estudios de doctorado como alumna de la Universidad de Arizona, un entorno machista, y reticente a incorporar cualquier innovación en el manejo del ganado. Temple, pronto se da cuenta de la deficiencia de las mangas de conducción, y decide en consecuencia, realizar la tesis doctoral en base al diseño de un centro de manejo de ganado estructurado en "curvas"⁴⁴ y a la interpretación del mugido de las vacas como lenguaje. (6.42 y 6.43)



6.42 Grandin, Temple. Aplicación del diseño de pasillo curvo a sistemas de centrales cárnicas.



6.43 Grandin, Temple. Plano para un sistema de mangas curvas.

Para investigar las causas de nerviosismo en el ganado, recorre los espacios y trayectos que siguen normalmente los animales, para, tras observar sus reacciones y contrastarlas con sus propias sensaciones, establecer criterios generales que determinen los elementos que es preciso evitar: contrastes de luz y de sombra, reflejos en los charcos, movimientos de cadenas, ropa colgada, etc. A fin de cuenta, detalles que no suelen tener importancia para las personas no-autistas, pero que pueden despertar el pánico en los animales.

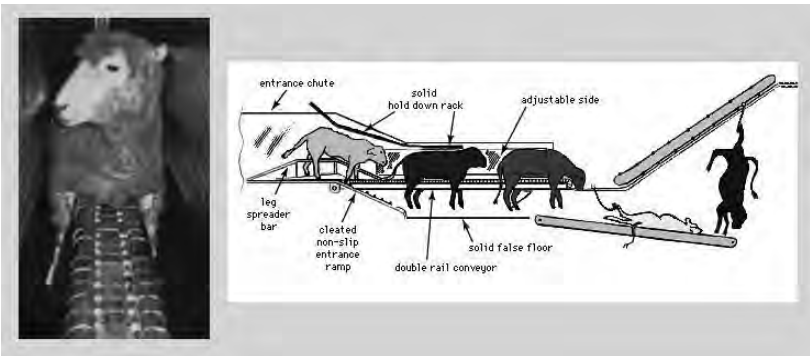
De este modo, termina su máster en Ciencia Animales en 1975, y comienza a publicar artículos sobre sus experiencias y conclusiones. Es entonces cuando le

ofrecen el diseño de su primer encargo, un baño para la desparasitación del ganado. La prueba anterior a su inauguración resulta ser un éxito, pero la iniciativa posterior de algunos ganaderos de cambiar esencialmente la estructura, conduce al desastre y a la muerte de varias reses. Ante el sentimiento de frustración, Grandin decide en ese momento tomar las riendas y proyectar el diseño de un matadero completo.

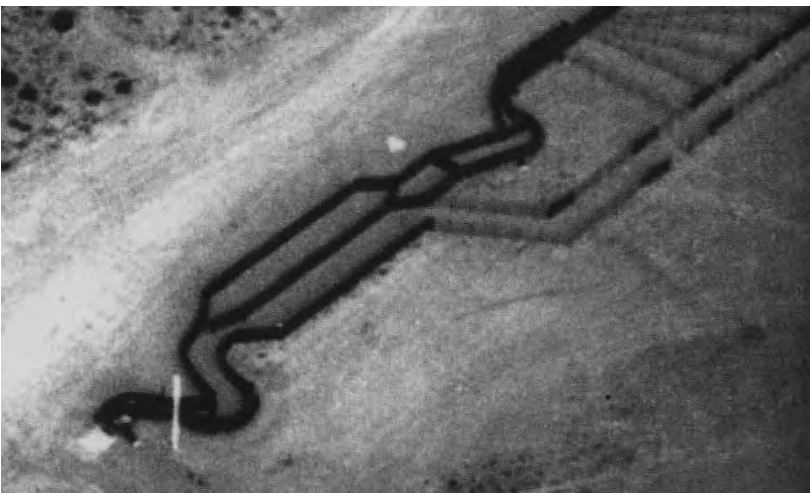
Preocupada por el bienestar de los animales, es de la firme opinión que puesto que criamos a las vacas para nuestro consumo, les debemos un trato respetuoso y responsable. "La Naturaleza es cruel, pero ¿por qué nosotros?"⁴⁵ (Grandin, T., 2011)

Guiada por esa filosofía, y apoyándose en la condición perceptiva que le permite su autismo, idea un sistema moderno de matadero que revoluciona todo lo conocido e instaurado anteriormente. La gran innovación es una manga que se estrecha a medida que el animal se va acercando al final del recorrido. En un determinado momento el suelo se convierte en una cinta transportadora, de cuyo centro se va elevando un soporte horizontal que recoge longitudinalmente a la criatura. De este modo, reposada cómodamente, es llevada hasta el punto donde se le da una muerte tranquila, rápida e indolora.

A día de hoy, un tercio del ganado y vacuno de Estados Unidos y Canadá se maneja en instalaciones diseñadas por Temple Grandin.



6.44 Grandin, Temple. Sistema de retención humanitario para el ganado bovino y lanar. Dibujo de diseño/Vista real.



6.45 Grandin, Temple. Escultura terrestre. Instalaciones de clasificación y carga de ganado. Nevada.

Reconocemos el trabajo de Grandin como una valiosa contribución creativa a la sociedad y al bienestar de los animales. Tanto es así, que su actitud vital encaja

⁴⁴ Observa que el desplazamiento en curva es el natural a las vacas; las relaja cuando se sienten amenazadas, porque piensan que vuelven a la seguridad de su lugar de origen.

⁴⁵ Temple se cuestiona a menudo esta pregunta que nos recuerda a Catherine Chalmers, pero desde un posicionamiento totalmente contrario. Sentimos que con Chalmers encajaría mejor decir: "la Naturaleza es cruel, ¿por qué no nosotros?"

con la del modelo de "artista" promulgado por Joseph Beuys, y que expusimos en el capítulo 4; según el cual, todo hombre es un artista desde el momento que hace coincidir la realidad de sus actos con la de su alma, con entrega y creatividad. Y esto así, independientemente de la naturaleza disciplinar de su trabajo.

Nos parece una curiosidad oportuna mostrar, llegado este punto, la imagen aérea de unas instalaciones de clasificación y carga de ganado en Nevada (6.45). Una obra a la que ella misma se refiere como "mi escultura terrestre". (Grandin, T.,2011, p.174)

Ignoramos si Temple ha considerado seriamente alguna vez su trabajo como arte. En cualquier caso, desde nuestros criterios expuestos, no sólo limitamos esa creencia al rol de artista, sino que vamos un paso más allá.

En su discurso de conservación y protección a favor de un mayor desarrollo de la sensibilidad del hombre hacia la comunicación con los animales, se pueden apreciar ciertas correspondencias con Joseph Beuys. Si muchos consideran que Beuys representa en sus acciones el papel de medicine-man, que dialoga con el animal para alcanzar respuestas a determinadas cuestiones; también Temple actúa en sus encuentros con los animales como una auténtica medicine-woman, llegando incluso a hacer suya cierta indumentaria específica (granjero-vaquero americano) que la caracteriza a modo de traje chamánico en sus intervenciones.

Su trabajo no se limita al diseño de instalaciones, también da conferencias por todo el mundo sobre el autismo, contando su propia experiencia como testimonio de fe para las familias que deben ayudar a sus hijos autistas a relacionarse con el mundo; pero además, acude a la llamada de centros que trabajan con el animal cuando no saben cómo resolver alguna situación problemática desconocida. Es en esas ocasiones cuando Temple ejerce de auténtica artista-chamana, y vestida con su particular *mente de vestir*, se mete en la piel de los animales que sufren, para percibir, al igual que ellos las causas de su mal, y poder en consecuencia remediarlas.

Por lo tanto, de acuerdo a nuestros criterios, Temple queda reconocida en esta tesis con esa doble condición, destacando entre todos nuestros referentes.

Seguida desde una posición mucho más modesta, y especializada en mundo de los animales de granja, en concreto de los pollos y gallinas, desarrolla su labor activista Mary Britton Clouse, fundadora del *Chicken Run Rescue* en Minneapolis, centro de acogida, rehabilitación y gestión de adopciones a favor del bienestar de los pollos.

Su obra tiene una aplicación plástica que se canaliza especialmente a través de la acción; pero también explora la escultura; y recurre a la fotografía para hacer campaña de su especial vínculo con este tipo de aves. Sus retratos híbridos son una aproximación por empatía a la mirada del animal. (6.46 y 6.47)

REFERENTE – ARTISTAS



6.46 Britton Clouse, Mary. *Hand and Hand* (Mano a mano).



6.47 Britton Clouse, Mary. *Daphne* (2006). Fotografía en sepia.



FICHA 6.1/
EDUARDO
KAC

Nace en Río de Janeiro, Brasil, en 1962.
Vive y trabaja en Chicago.

Disciplina: bioarte. Arte biotecnológico.
Creación transgénica. Interacción con el
mundo científico.

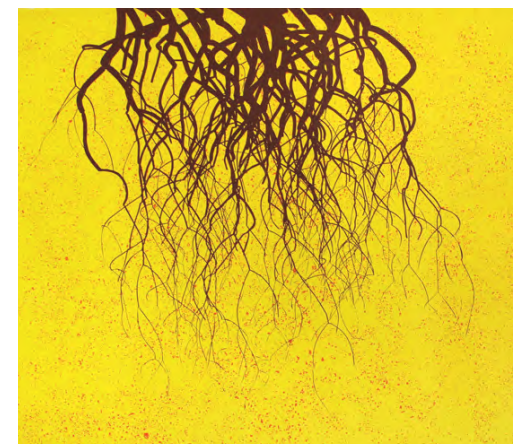
- 1 **Edunia** (de la serie *Natural History of the Enigma*) (2006)
Planta con genes del artista. I
- 2 **Edunia Seed Pack Study V** (de la serie *Natural History of the Enigma*) (2006)
Detalle de los elementos de la instalación. II
- 3 **Edunia Seed Pack Study V** (de la serie *Natural History of the Enigma*) (2006)
Litografía. 55.88 x 76.2 cm. Colección Weisman Art Museum, Minneapolis. III
- 4 **Essay Concerning Human Understanding** (Ensayo sobre el entendimiento humano) (1994), una instalación basada en un diálogo interespecies entre un canario y un filodendro. Detalle del pájaro. I
- 5 **Essay Concerning Human Understanding** (Ensayo sobre el entendimiento humano) (1994), una instalación basada en un diálogo interespecies entre un canario y un filodendro. Detalle de la planta. II



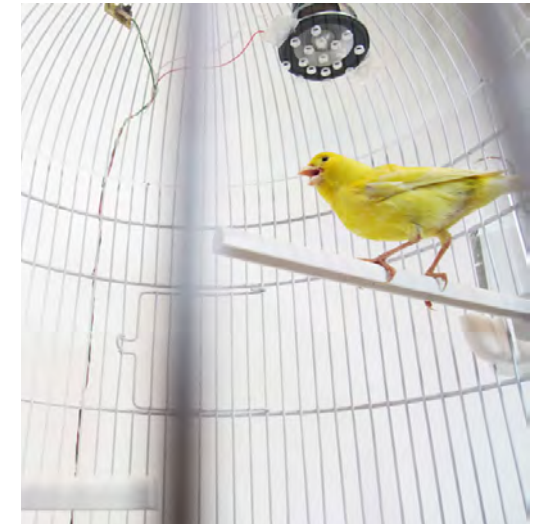
/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



/ 5



FICHA 6.2/
MARTA DE
MENESES

Nace en Lisboa, Portugal, en 1975.

Disciplina: bioarte. Arte transgénico. Biotecnología. Técnica de microcauterización en las crisálidas para modificar el diseño de las alas de las mariposas.

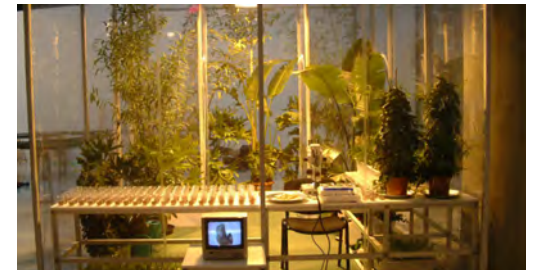
- 1 **Nature I** (1999-2000)
Trabajo de laboratorio.
- 2 **Nature II** (1999-2000)
Detalle de crisálida preparada para la intervención (microinjerto).
- 3 **Nature III** (1999-2000)
Vista de las instalaciones.
- 4 **Nature IV** (1999-2000)
*Mariposa *Bicyclus anynana* intervenida.*
- 5 **Nature V** (1999-2000)
*Detalle de la mariposa *Bicyclus anynana* intervenida.*



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



/ 5

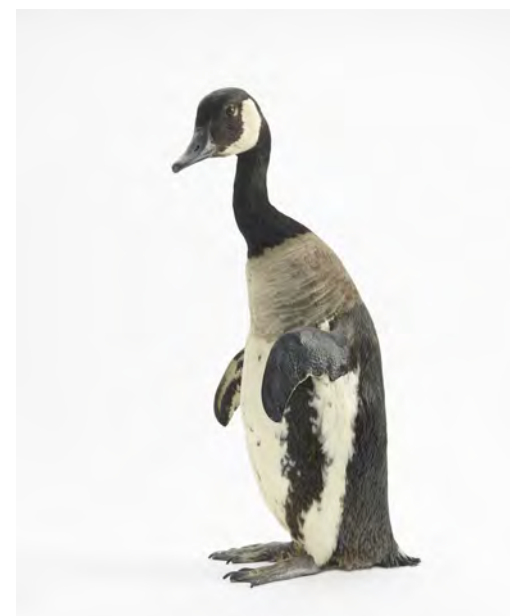


FICHA 6.3 /
THOMAS
GRÜNFELD

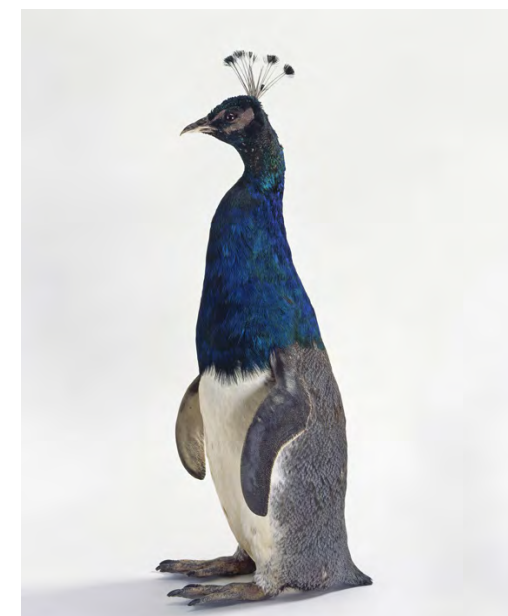
Nace en Opladen, Alemania, en 1956.
Vive y trabaja en Alemania.

Disciplina: escultura. Taxidermia. Creación de seres fantásticos por combinación. Estimula el debate sobre los posibles resultados de la manipulación genética.

- 1 **Misfit. Ganso canadiense / pingüino** (2014)
Taxidermia. 60 x 30 x 25 cm
- 2 **Misfit. Vaca / avestruz.**
Taxidermia.
- 3 **Misfit. Pingüino / pavo real** (2005)
Taxidermia.
- 4 **Misfit. Cervatillo / murciélago.**
Taxidermia.



/ 1



/ 3



/ 2



/ 4



FICHA 6.4/
SARINA
BREWER

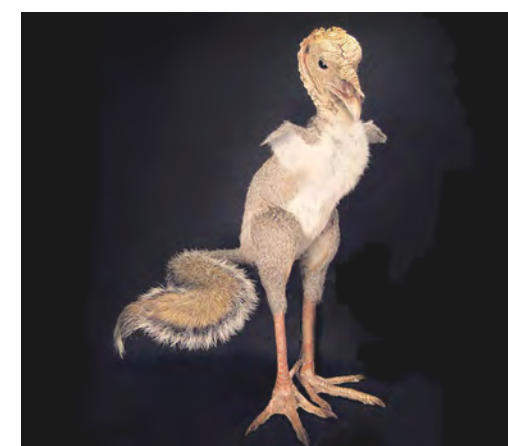
Nace en Minneapolis, Minnesota.
Vive y trabaja en Minneapolis, Minnesota.

Disciplina: escultura. Forma parte de MART (Minnesota Association of Rogue Taxidermists), fundada en 2004 y orientada a la creación de híbridos mediante la taxidermia. Inquietudes ética. Recicla los cadáveres de los animales.

- 1 **Obsidian (Obsidiana)** (2012)
Taxidermia.
- 2 **Aurum (Oro)** (2012)
Taxidermia.
- 3 **Turkelaeopteryx** (2010)
Taxidermia.
- 4 **Das Mächtige Worlpertinger** (2009)
Taxidermia.



/ 1



/ 3



/ 2



/ 4



FICHA 6.5/
IRIS
SCHIFERSTEIN

Nace en Lich, Alemania, en 1966.
Vive y trabaja en Berlín.

Disciplina: escultura, diseño, fotografía. Taxi-
dermia y manipulación de cuerpos en formol.

- 1 **Höhe** (2000)
Materia orgánica procedente de cadáveres de animales. 45 x 70 x 30 cm
- 2 **Abendrot.**
Serie Life Can Be So Nice.
Materia orgánica procedente de cadáveres de animales.
- 3 **María.**
Materia orgánica procedente de cadáveres de animales
- 4 **Sin título.**
Serie Life Can Be So Nice.
Materia orgánica procedente de cadáveres de animales.



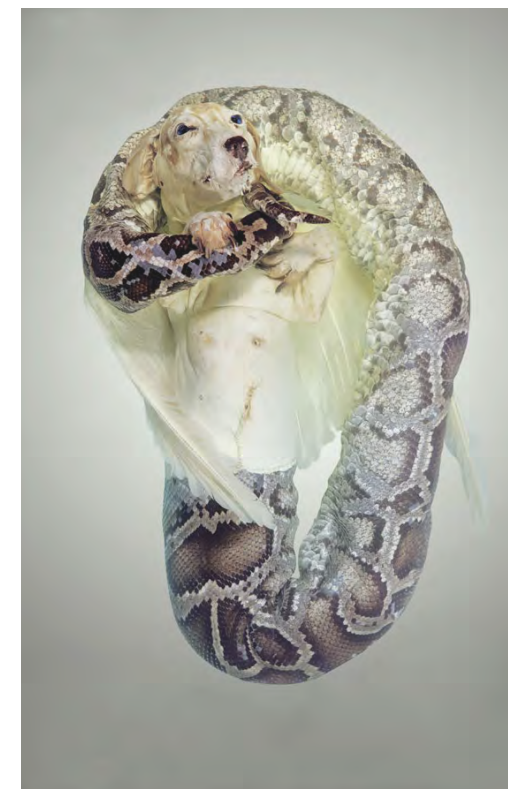
/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 6.6 /
DAMIEN
HIRST

Nace en Bristol, Inglaterra, en 1965.

Disciplina: escultura, instalación. La vida y la muerte como temas centrales. Vínculo con las colecciones de Historia Natural. Técnicas de conservación de cadáveres en formol.

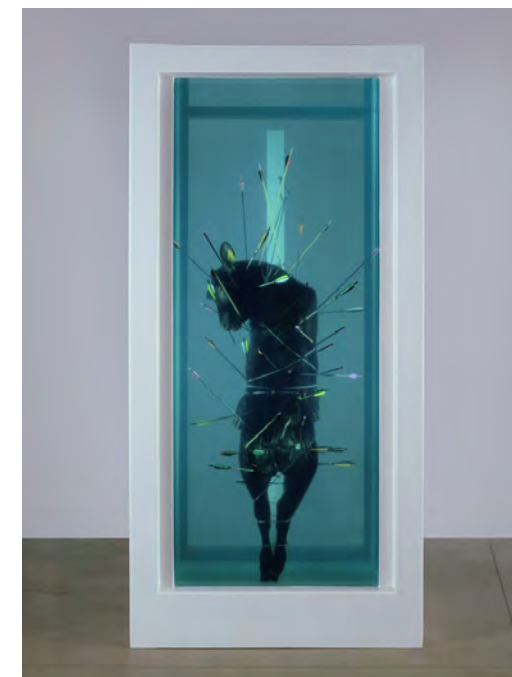
- 1 **The Dream (El sueño)** (2008)
Un potro, cristal, silicona, resina y solución líquida de formol. 231 x 332 x 138 cm
- 2 **Saint Sebastian, Exquisite Pain (San Sebastián, Exquisito dolor)** (2007)
Un becerro, cristal, silicona, flechas, balles-tas, cable de acero inoxidable y abrazaderas, mosquetón de acero inoxidable, solución de formol. 321 x 155 x 155 cm
- 3 **End of an Era (El final de una era)** (2009)
Cabeza de toro, Vidrio, acero inoxidable, oro, plata esterlina, solución de formol y pedestal de mármol de Carrara. 213 x 170 x 97 cm
- 4 **The Immaculate Heart – Sacred. (El Inmaculado Corazón - Sagrado)** (2008)
Acero inoxidable, resina, silicona, alambre de púas de plata, corazón de toro, alas de paloma y solución de formol. 91 x 61 x 29 cm



/ 1



/ 3



/ 2



/ 4



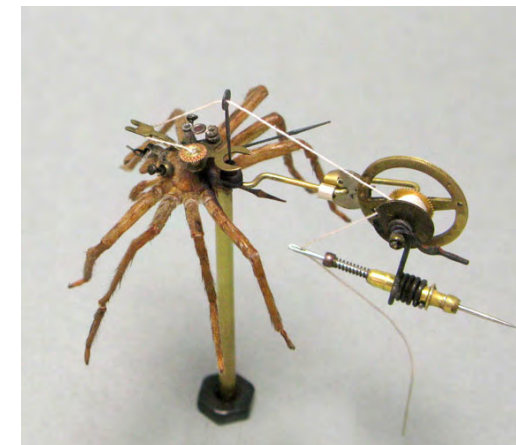
FICHA 6.7/

MIKE
LIBBY

Nace en EEUU.
Vive y trabaja en EEUU.

Disciplina: escultura. Insect Lab. Steampunk.
Hibridación de insectos y tecnología. Ciencia
ficción. Robótica.
Empleo de especies no amenazadas.

- 1 **Arachnidae: lycosidae** (2015)
*Araña lobo con piezas de máquina de coser,
hilo de seda y aguja. 6,35 cm*
- 2 **Libélula. Serie Artefactos.**
(2015)
8,89 cm
- 3 **Orthoptera: tropidacris dux**
(2015)
12,7 cm
- 4 **Cetoniidae: dicraphaneous
adamsi.** *Serie escarabajos.*
(2015)
5,7 cm



/ 1



/ 3



/ 2



/ 4



FICHA 6.8/

LISA
BLACK

Nace en Australia, en 1982.
Vive y trabaja en Nueva Zelanda.

Disciplina: Taxidermia steampunk. Preocupación por un futuro inminente en el que se encuentran combinadas la tecnología y la biología.

- 1 **Velvet V.**
Cráneo, antiguas piezas de reloj, componentes metálicos.
- 2 **Ram II.**
Serie Departed (Serie Difuntos). Cráneo, antiguas piezas de reloj, componentes metálicos.
- 3 **Caracal.**
Serie Departed (Serie Difuntos). Cráneo, antiguas piezas de reloj, componentes metálicos.
- 4 **Bird (Pájaro)**
Cuerpo de pájaro taxidermizado, piezas mecánicas y componentes metálicos diversos.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 6.9/
MARCO
EVARISTI

Nace en Santiago, Chile, 1963.

Disciplina: Disciplina: escultura, instalación. Crítica política, social, moral. Cuestiona la hipocresía y doble moral.

- 1 **Dood 4. Elephant Parade** (2011)
Kongens Nytorv Copenhagen.
- 2 **The Mont Rouge Project.**
Tinta alimenticia sobre el paisaje.
- 3 **The Red Crack Project.**
Tinta alimenticia sobre el paisaje.
- 4 **Desierto del Sahara.**
Tinta alimenticia sobre animales.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4

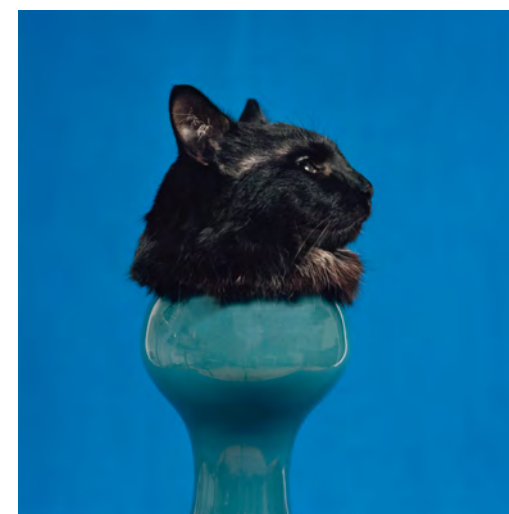


FICHA 6.10/
NATHALIA
EDÉN MONT

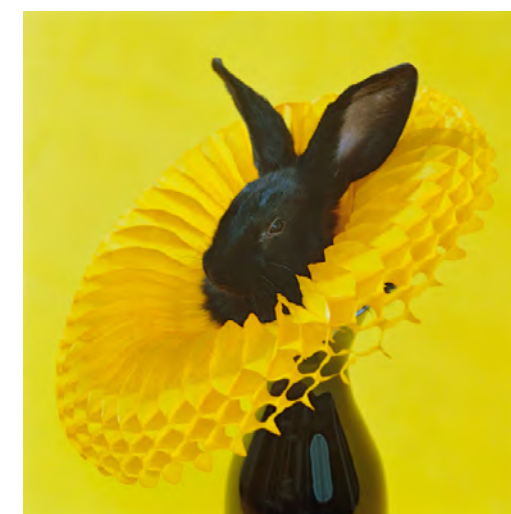
Nace en Yalta, Ucrania, Unión Soviética, en 1970.
Vive y trabaja en Suecia.

Disciplina: fotografía. Cadáver reciente del animal. Sacrificio ritual de 15 minutos para no perder el brillo de las pupilas. Belleza y terror.

- 1 **Begemot (Hipopótamo)** (2003)
- 2 **Bride-Red (Novia-Roja)** (2003)
- 3 **George W.** (2003)
- 4 **Richard.** (2002)
- 5 **Toy Boy (Chico de juguete)** (2004)
- 6 **Soul (Alma)** (2007)



/ 1



/ 4



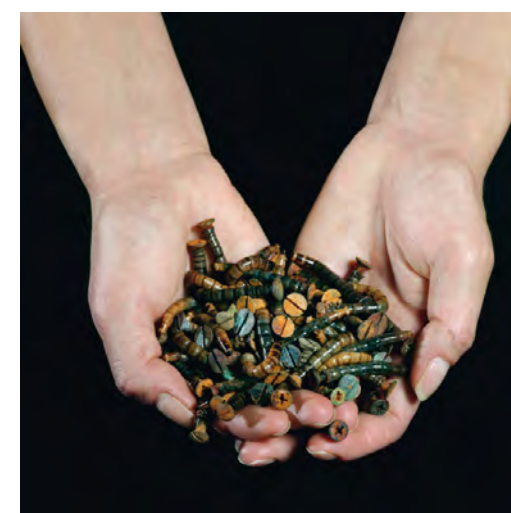
/ 2



/ 5



/ 3



/ 6



FICHA 6.11/
CATHERINE
CHALMERS

Nace en San Mateo, California, en 1957.
Vive y trabaja en Nueva York.

Disciplina: Video, fotografía, instalación, escultura. Psicopatía sádica o discurso ecológico. Sexo, y cadena alimenticia.

- 1 **Drinking.** *Serie Residents.*
Print 60 x 40 cm
- 2 **Birds of Paradise.** *Serie Imposters.*
Portrait 45 x 30 cm
Chalmers Birds of Paradise 2 C Print 45x30
- 3 **Adorations of The Golden Ant.**
Video. *Pigmen Print 40 x 80 cm*
- 4 **Safari.**
Video.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 6.12/

OLLY WILLIAMS Y SUZY WINSTANLEY

Nacen en Reino Unido en 1968.
Viven en Londres y trabajan por todo el mundo.

Disciplina: pintura y dibujo. Interacción a través de la experiencia artística con el lado primitivo y salvaje de la naturaleza. Discurso sobre la fragilidad del ecosistema del planeta y la responsabilidad de preservación de la diversidad ecológica.

- 1 **Wolf Facing (Frente de lobo)** (2011)
Noruega Ártica. Sepia, tinta china y acuarela sobre papel. 74 x 102 cm
- 2 *Olly and Suzi buceando alejados del buque Pelagic Australis empleando materiales de dibujo bajo el agua.* (2005). *Antártida.*
- 3 **Bull Moose (Alce toro)** (2008)
Suezi Ártica. Sepia y acrílico sobre papel.
- 4 **Wild Dog Inspecting (Perro salvaje inspeccionando).**



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 6.13/
MARK
DION

Nace en New Bedford, Massachusetts, en 1961.
Vive y trabaja en Nueva York.

Disciplina: escultura e instalación. Taxidermia.
Gabinete de curiosidades. Cuestiona la representación científica del mundo natural.

- 1 **Gabinete de curiosidades para el Weiman Art Museum.**
Detalle. (2014)
Instalación con diversos elementos. Dimensiones variables.
Universidad de Minnesota, USA.
- 2 **Polar Bear (Oso Polar)**
- 3 **Scala naturae** (1994)
- 4 **Ichthyosaurus** (2003)



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 6.14 /
**ÁNGELA
 SINGER**

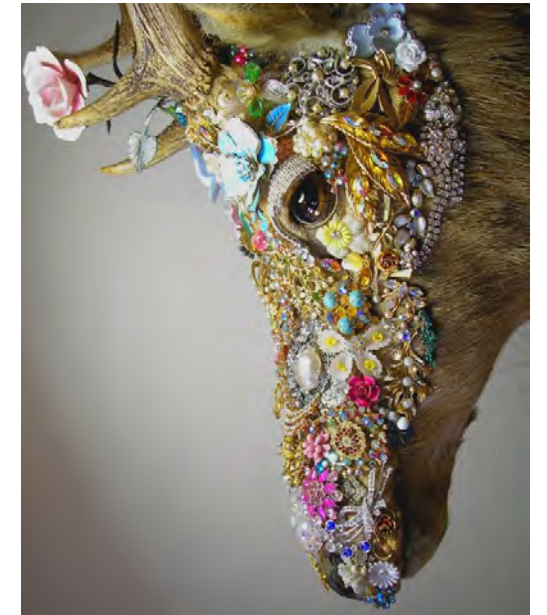
Nace en Essex, Inglaterra, en 1966.
 Vive y trabaja en Inglaterra.

Disciplina: escultura. Taxidermia ética. Evidencia la muerte para devolver la dignidad al animal cazado. Realza las heridas con brillantes, perlas y flores. Importante relación con Steve Baker.

- 1 **Plume** (2008)
Taxidermia reciclada vintage.
- 2 **Heavenly Body (Cuerpo celestial)** (2015)
Ciervo taxidermizado vintage, técnica mixta. 30 x 24 x 30 cm
- 3 **Deofrith** (2001)
Taxidermia reciclada vintage.
- 4 **Nepenthe** (2011)
Taxidermia reciclada vintage.



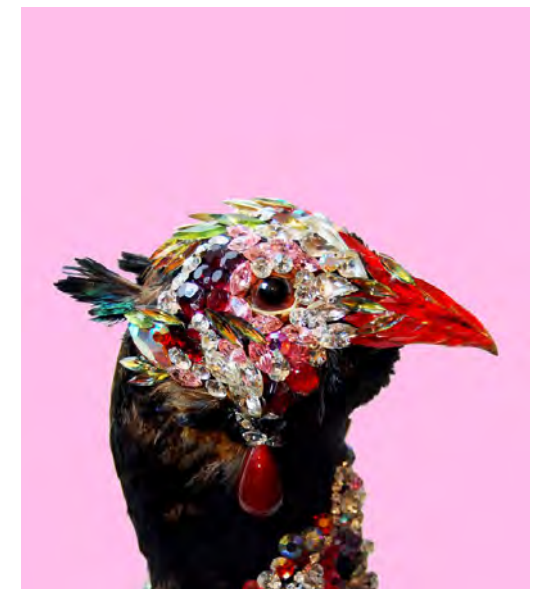
/ 1



/ 3



/ 2



/ 4



FICHA 6.15/
S T E V E
B A K E R

Fecha y lugar de nacimiento sin determinar.
Vive en Norwich y trabaja en Lancashire .

Disciplina: ensayo y fotografía. Mensaje ecológico. Ensayos de divulgación sobre el animal en el arte posmoderno.

- 1 **Sin título** (2009)
- 2 **Sin título** (2011)
Fotografía de la serie Norflok Roadkill, Mainly. (Atropellados de Norfolk, principalmente).



/ 1



/ 2



FICHA 6.16 /
TEMPLE
GRANDIN

Nace en Boston, Massachusetts, en 1947.
 Vive y trabaja en Estados Unidos.

Disciplina: Instalación, escultura, diseño, dibujo.
 Bienestar animal. Estudios sobre el lenguaje y la conducta animal y su importancia en el manejo del ganado (corrales, mangas y rampas). Reformas bienestaristas en mataderos y ranchos de Estados Unidos. Conexiones perceptivas entre personas autistas y los animales.

- 1 **Squeeze Machine (Máquina de dar abrazos)**
Prototipo comercializado por Therafin Corporation. Tratamiento de autistas.
- 2 *Modelo inspirado en la Máquina de los abrazos de Grandin. Tratamiento para la ansiedad en niños.*
- 3 **Pressure Wraps (Envolturas de presión)**
Modelo inspirado en la Máquina de los abrazos de Grandin. Tratamiento para la ansiedad en perros.



/ 1



/ 2



/ 3



FICHA 6.17/
MARY
BRITTON CLOUSE

Fecha, lugar de nacimiento desconocidos.
Vive y trabaja en Minneapolis, Estados Unidos.

Disciplina: activista. Activismo ecológico. Organización Chicken Run Rescue, centro de acogida, rehabilitación y adopción a favor del bienestar de los pollos. Retratos y autorretratos híbridos humano/animal. Derechos de los animales. Aproximación por empatía a la mirada del animal.

- 1 **Spent Hen: Self-Portrait for Nellie.** (2005)
- 2 **Acres of Art the Curse.**
- 3 **Naomi.** (2006)
Fotografía.



/ 1



/ 2



/ 3

Enlazando con el capítulo anterior, y en concreto con el primer apartado referido al arte transgénico y a la concepción de seres únicos, volvemos a replantearnos el alcance de la tecnología en nuestra imaginación contemporánea, para ver cómo afecta a la definición de lo que consideramos natural o artificial. Creaciones animistas, visiones futurista, mundos paralelos y universos lúdicos, son los cuatro apartados que hemos establecido para distribuir a los diversos referentes, aunque en muchas ocasiones, los discursos se hallan interrelacionados, y sólo se diferencian entre sí por ligeros matices conceptuales.

Creaciones animistas

Comenta Donna Haraway¹ en su artículo *Fabulaciones Especulativas para las Generaciones de la Tecnocultura: Cómo Cuidar de un Territorio Inesperado*: "En un sentido de ciencia ficción, los objetos de Piccinini están repletos de fabulación narrativa especulativa. Su arte visual y escultural trata del mundo; es decir, de mundos *técnico-naturales* en jaque, de mundos necesitados de cuidados y respuestas, de mundos llenos de criaturas perturbadoras pero extrañamente familiares, que resultan ser colonizadoras muy cercanas a la vez que extravagantes. Los mundos de Piccinini requieren curiosidad, compromiso emocional e investigación, y no generan juicios o resultados claros, especialmente acerca de lo que está vivo o no está vivo, es orgánico o tecnológico, prometedor o amenazante."²

Patricia Piccinini es uno de los ejemplos de referencia que basa su obra en las prácticas biocientíficas de manipulación y alteración de seres vivos, aunque sus propuestas de desarrollan únicamente desde la creación escultórica. Enfoca su trabajo cuestionando las relaciones del ser humano con el resto de los animales, con las máquinas y con el medio ambiente. Obsesionada por preguntas tales como ¿qué significa ser un ser humano en un mundo de la manipulación genética, ¿cómo interactuamos con la tecnología en constante desarrollo?, ¿estamos borrando las fronteras entre los seres humanos, animales y máquinas?, sus criaturas ilustran un mundo de seres de ficción que, por su emotiva actitud, parecen dignos de ser amados. Así se manifiesta su *Big Mother* (7.1), una escultura inspirada en un relato sobre una hembra de babuino que tras la muerte de su cría, rapta a un bebe humano para criarlo. Al final el niño es rescatado, y devuelto a su familia, sin haber sufrido ningún daño.

Algunos de sus trabajos, manteniendo el toque emocional, extienden el animismo incluso a las máquinas que quedan convertidas en seres conscientes y autónomos. Un ejemplo es *The Lovers*, de 2011, la manifestación de un cortejo entre dos motos scooters con aspecto de babosas. (7.2)

Jacquelyn Millner, especialista en arte contemporáneo australiano declara: "Al contrario que el Dr. Frankenstein que llegó a odiar su creación y sufrió las consecuencias, Piccinini nos pediría que tuviéramos una actitud de amor hacia los productos de la tecnología, que aceptásemos nuestro liderazgo como creadores, que cuidáramos de toda nuestra prole, incluso de la variedad artificial. El amor que ella parece proponer no es de tipo romántico y caprichoso (tecnofilia

¹ Donna Haraway es profesora del programa de Historia de la Conciencia en la Universidad de California, y autora de *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (1989), y *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (1991), un interesante ensayo texto sobre la teoría de las políticas del ser post humano, el ciborg, y la interacción hombre-máquina.

² Consultada el 18 de noviembre de 2011, http://www.eutsi.org/kea/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=535

clásica) sino de la variedad familiar, con sus connotaciones de responsabilidad, orientación ética y compromiso de por vida"³.



7.1 Piccinini, Patricia. *Big Mother*. Silicona, pelo humano y ropa.



7.2 Piccinini, Patricia. *Vespas*.

La obra *Eulogy (Elogio)* (7.3), de 2011, es una excepción en el marco de sus creaciones fantásticas. La escultura muestra a un hombre arrodillado que, con gesto conmovido, sostiene entre sus manos, y contempla, el cuerpo de un blobfish (*Psychrolutes microporosus*), un pez sorprendente, pero real, que habita en las aguas profundas de Australia, y que se halla amenazado con la absoluta extinción. Piccinini, al incluirlo en su bestiario, hace una llamada de atención hacia la conservación de las maravillas del mundo natural.

Siguiendo con la inclinación al animismo, nos encontramos a la artista californiana Beth Caverer Stichter, que conduce su trabajo escultórico a la interpretación de retratos psicológicos humanos mediante la figura animal⁴. A primera vista, las figuras parecen simplemente individuos congelados en un momento de tensión, pero si se analiza minuciosamente su lenguaje corporal: la mirada, la posición de las manos, la tirantez de los hombros, la inclinación de la cabeza, esos gestos del inconsciente, filtran aquello que se calla, y que suele ser más poderoso que lo que se comunica abiertamente. (7.4) Por lo general, sus individuos expresan frustración por la tendencia humana hacia la crueldad y la falta de entendimiento, y enredados en sus propias luchas internas, abordan el miedo, la apatía, la violencia o la impotencia, y en algunas excepciones, otro género de pasiones más amables. (7.5)



7.3 Piccinini, Patricia. *Eulogy (Elogio)-Blobfish* (2011).



7.4 Caverer, Beth. *Husk Cascara Stoneware. Serie On Tender Hooks (Sobre ganchos compasivos)* (2009). Gres.



7.5 Caverer, Beth. *Sin título*. Gres



7.6 Hackenwerth, Jason. *The Shepherd*. Globos.

Visiones futuristas

Especulando en torno a los mismo debates expuestos en la introducción, Jason Hackenwerth ofrece su arte experimental a la recreación de un mundo del mañana habitado por enormes insectos coloristas. La utilización de los globos de látex

³ Millner, Jacquelyn (2001) *Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics*, Artlink. Consultada el 4 de noviembre de 2015 <http://www.patriciapiccinini.net/>, enlace para «Essays».

⁴ Las obras de Caverer muestran ciertas asociaciones a las esculturas antropomórficas de Barry Flanagan

como recurso constructivo limita el tiempo de existencia de la obra, por lo que se emplea en ocasiones en el marco circunstancial de la performance. (7.6) Algunas de sus propuestas están diseñadas para ser empleadas como "esculturas de vestir", e interactuar con el público adoptando con ellas el rol de la criatura. Recuerdan en este sentido los *Soundsuits* (trajes sonoros) de Nick Cave, presentados en el capítulo 5 como objetos de poder chamánicos para la superación del aislamiento.

Mundos paralelos

Por aportar visiones muy diferentes de una posible yuxtaposición de realidades paralelas, nos interesa especialmente contrastar las creaciones escultóricas de corte surrealista pop o lowbrow de Elizabeth McGrath (7.7), con las instalaciones post-apocalípticas de Sandy Skoglund.



7.7 McGrath, Elizabeth. *Ass to Ass*. Técnica mixta.

McGrath, por su parte, instala su segunda realidad en miniatura encajándola en el cuerpo físico de la representación animalista principal. El pequeño mundo es una especie de parásito o ensoñación que coexiste con la criatura dominante. Lo macabro del conjunto se dulcifica irónicamente con lazos, pieles y otros detalles de coquetería.



7.8 Skoglund, Sandy. *Radioactive cats* (1980).

Sandy Skoglund, en cambio, manifestando una cierta inclinación al surrealismo conceptual, construye sus fantasías en habitáculos escenográficos, que le permiten

incluir a modelos reales humanos como habitantes de una de las dos realidades coincidentes. Por lo general acentúa la separación dimensional jugando con el contraste cromático. De este modo, en *Revenge of the Goldfish* (*La venganza del goldfish*) (7.8), en un dormitorio pintado de riguroso verde agua, una madre dormita, mientras su hijo aguarda cabizbajo sentado al borde de la cama. Paralelamente un banco de peces de color naranja, curiosamente *goldfish* (el mismo género que los empleados en la instalación *Helena* de Marco Evaristti) invaden el espacio, nadando y apropiándose de todos los objetos de la habitación.

Universos lúdicos

Los mundos creados por el artista para canalizar sus fantasías lúdicas, constituyen una realidad paralela asociada a la "liberación", máxime cuando el mundo evocado guarda relación con el circo y con el humor. Sobre el tema de la risa liberadora se publicaron a principios del siglo XX dos ensayos fundamentales: *La risa*, de Henri Bergson (1900) y *La risa y su relación con el inconsciente* de Sigmund Freud (1905).

Datado entre 1926 y 1931 el circo de Alexander Calder (*Cirque Calder*) es un escenario creado por el artista para la representación animada del espectáculo (7.9 y 7.10). Ante su amigos, artistas del círculo parisino, y ayudado por su esposa, Calder adopta el papel de maestro de ceremonias, para presentar sobre el escenario y dar vida a cada uno de los personajes hechos con alambre y con otros elementos reciclados. Entre cada número, los objetos sobre las pista se retiran, y se sustituyen por los propios de la siguiente actuación.

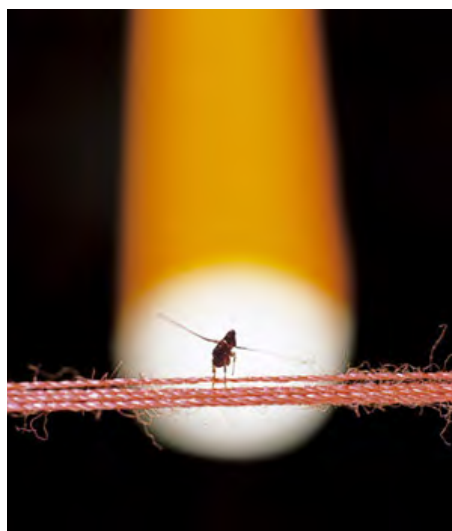


7.9 Calder, Alexander. *Circo*. Vista general. Alambre, tela, madera, corcho.



7.10 Calder, Alexander. *Circo*. Domador y león. Detalle. Alambre, tela, madera, corcho.

Inspirada por Calder y con el referente de los espectáculos de pulgas famosos en el XIX, la colombiana María Fernanda Cardoso, diseña y construye su *Cardoso Flea Circus* (7.11). Históricamente organizado para pequeños grupos de espectadores, los circos de pulgas podían recurrir a juegos de manos ilusionistas o emplear pulgas reales adiestradas. Cardoso, interesada por explorar aspectos formales y metafóricos del animal, opta por la colaboración de los insectos. Sin encontrar ninguna documentación sobre las técnicas de adiestramiento, la artista aprende por ensayo de juego y error a explorar las posibilidades de sus *pequeños artistas*. Comprometida con la salud de las *estrellas*, las alimenta diariamente, durante veinte minutos, con su propia sangre. El espectáculo se convierte en su gran obsesión, llegando a representar más de treinta actuaciones en un margen de 5 años.



7.11 Cardoso, María Fernanda. *Circo de Pulgas*. Detalle de funambulista.

REFERENTE—ARTISTAS



FICHA 7.1 /
PATRICIA
PICCININI

Nace en Freetown, Sierra Leona, en 1965.
 Vive y trabaja en Melbourne, Australia.

Disciplina: Disciplina: escultura, pintura, arte digital. Fabulaciones sobre tecnocultura, biotecnología. Emoción artificial.

- 1 **The Carrier**
Silicona, pelo humano y ropa.
- 2 **Miart** (2011)
Silicona, pelo humano y piel.
- 3 **Prone** (2011)
Silicona y pelo humano.
- 4 **Litter** (2010)
Silicona, pelo humano y fieltro



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 7.2/

BETH CAVENIER STICHTER

Nace en Pasadena, California, en 1972.
Vive y trabaja en Washington.

Disciplina: escultura. Interpreta retratos psicológicos humanos a través de la figura animal.

- 1 **One Last Word (Una última palabra)** (2005)
Gres.
- 2 **I am No One (No soy una cualquiera)** *Serie A Modest Proposal (Una modesta proposición)* (2006)
Gres.



/ 1



/ 2



FICHA 7.3/
J A S O N
H A C K E N W E R T H

Nace en San Luis, Misuri, Estados Unidos, en 1970.
Vive y trabaja en Nueva York.

Disciplina: Arte experimental. Creaciones con globos. Mundos de ficción.

- 1 **Beach Trumpet and Peep.**
Globos.
- 2 **Sin título I.**
Globos.
- 3 **Sin título II.**
Globos.
- 4 **Sin título III.**
Globos.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 7.4/
ELIZABETH
MCGRATH

Nace en Hollywood, California, en 1971.

Disciplina: Surrealismo Pop o lowbrow: Influencia del cómic underground, la música punk y la cultura callejera del hot-rod. Taxidermia de imitación.

- 1 **Deerhouse.** (2007)
Técnica mixta.
- 2 **Schwein Haben.** (2008)
Resina y madera.
121,9 x 91,44 x 45,72 cm



/ 1



/ 2



FICHA 7.5/
SANDY
SKOGLUND

Nace en Quincy, Massachussets, en 1946.

Disciplina: escultura, fotografía, instalación. Surrealismo. Arte conceptual. Política ambiental y social. Poética. Los animales y las plantas han sobrevivido en una era post-apocalíptica; se han adaptado al cambio y viven en una dimensión paralela a la humana. Recreación fotográfica de escenarios fantásticos habitados por esculturas y modelos vivos.

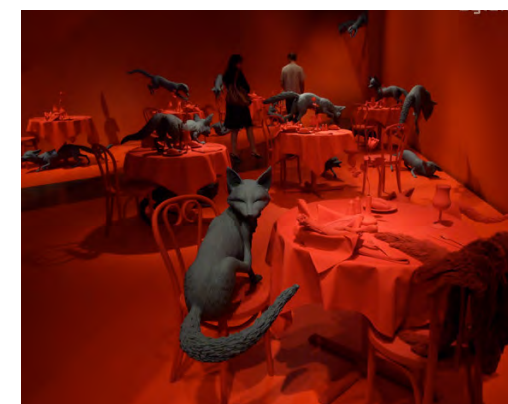
- 1 **Gathering Paradise** (1991)
- 2 **The Green House** (1990)
- 3 **Fox Games** (1989)



/ 1



/ 2



/ 3



FICHA 7.6 /
ALEXANDER
CALDER

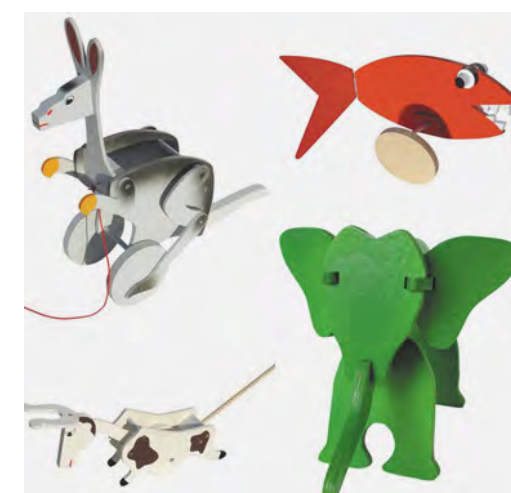
Nace en Filadelfia, 1898.
 Muere en Nueva York, 1976.

Disciplina: escultura. Juego, humor (circo). Arte cinético. *Móviles y estables.* Surrealismo y abstracción.

- 1 **Móvil.**
- 2 **Juguetes.**
- 3 **Le Hallebardier** (1971)
Museo Sprengel de Hannover.



/ 1



/ 2



/ 3



FICHA 7.7/

MARIA FERNANDA CARDOSO

Nace en Bogotá, Colombia, en 1963.
Vive y trabaja en Sydney, Australia.

Disciplina: Instalaciones con animales disecados (insectos, anfibios, animales marinos) y con animales vivos (circo de pulgas). Diseño de trajes. Contenido poético- filosófico. Asociación con símbolos y dioses precolombinos.

- 1 **Cardoso Flea Circus.** (2000)
Espectáculo del Circo de pulgas en la Ópera House de Sydney.
- 2 *Varios momentos de la actuación.*



/ 1



/ 2

Hemos visto en los capítulos anteriores, cómo en la mayoría de los casos que hemos tratado, los artistas encuentran en el animal el medio para transmitir discursos de diversa naturaleza. Podemos decir que entonces los animales hacen las veces de interlocutores del mensaje del creador.

Pero en otras ocasiones ocurre, que el artista está interesado por el animal de una forma *esencial*, no como un medio, sino como un fin. En estas circunstancias, el animal constituye el propio mensaje. El artista toma el papel de mediador, responsable de hacer llegar la voz del animal, y la obra se convierte en un *objeto de poder* que debe reflejar la dignidad del animal.

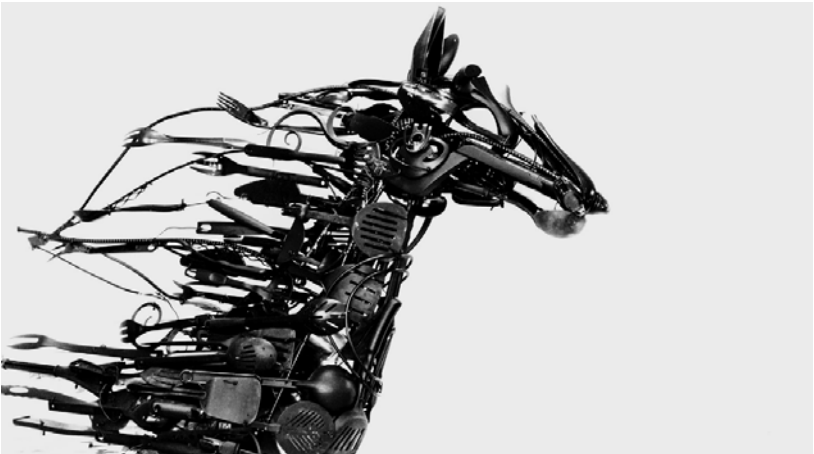
Existe un riesgo latente: que el artista no sea capaz de captar esa dignidad, que no acierte con el empleo expresivo de la materia y que el *objeto de poder* quede degradado a simple "objeto"

A menudo el riesgo a la objetualización se mitiga en tanto que se entienden las características propias a la técnica y al material elegido, y paralelamente, se busca una experiencia directa con el animal, atenta a la percepción natural de dicha dignidad, que no permita que se caiga en el detalle gratuito y anecdótico, en un ruido que oculte la voz del animal, su esencia¹.

Existen diversos caminos para crear el *objeto de poder*. Vamos a ver dos de ellos: el reciclado constructivo y la expresividad de la materia.

Reciclado constructivo

Cuando la técnica escogida por el artista se basa en la configuración del volumen a partir de la combinación de elementos de desecho asociados entre sí, estamos refiriéndonos a un reciclado constructivo.



8.1 Ganz, Sayaka. *Plastic Animals*. Caballo.

La artista japonesa Sayaka Ganz compone sus esculturas animales con utensilios de cocina, juguetes y objetos de metal y alambre, casi siempre de electrodomésticos (8.1). Sólo selecciona aquellos objetos que han sido utilizados y des-

¹ El alma o la poesía, conceptos parejos de acuerdo al mito poético que presentamos en el próximo capítulo en estrecha relación con la obra personal.

² Según creencias sintoístas japonesas todo lo que existe está animado, tiene alma. De acuerdo a ello, y para educar a los niños, se dice que los objetos que son desechados antes de su hora, lloran por la noche en el interior del cubo de la basura.

echados previamente, es decir: que han tenido una vida anterior². Ganz declara que su meta es lograr que cada objeto trascienda sus orígenes al integrarse en la forma de un animal, o de algún otro organismo que parezca vivo y en movimiento. Considera el proceso de recuperación y regeneración algo que le transmite paz, un proceso liberador. Al parecer, en la creación de armonía mediante el encaje de elementos, late de fondo una fuerte necesidad personal de encajar, que se remonta a una infancia en continuo movimiento familiar.

La construcción de estas esculturas le ayudan a comprender la problemática de las relaciones humanas. Así entiende sus obras, como la propia realidad. Observándola de cerca puede haber matices que no encajen, pero lo importante es que al tomar distancia, el conjunto sea capaz de transmitir armonía visual.

El francés Edouard Martinet desarrolla su trabajo siguiendo la misma dinámica constructiva que Ganz, pero acompañándose del reciclaje de piezas de metal como: sartenes, faros de coche, máquinas de escribir, ollas, etc. Cada nuevo elemento es una pieza que se analiza de cara al estudio preliminar de los bocetos. (8.2)



8.2 Martinet, Edouard. Gallo. Piezas de metal recicladas.

Su estética está conectada a la corriente Steampunk, que ya comentamos asociada a las figuras de Mike Libby y Lisa Black, en el marco de las creaciones cyborg.

Cabe citar, a modo de otras posibilidades de reciclado constructivo a: Jean Luc Cornec con su grupo de ovejas y carneros compuestos a partir de la reinención aplicada de teléfonos (cable rizado para las lanas y base del teléfono para la evocación de las cabezas); Emily Mayer, y sus animales conformados con objetos encontrados (recogedores, herramientas, cazuelas); Devora Butterfield, en su exaltación de la belleza de los caballos ayudándose del dibujo tridimensional con ramas o vástagos metálicos; o Andreu Chase, desde la corriente del steampunk, pero incorporando análisis del movimiento a sus animales cyborg.

Expresividad de la materia

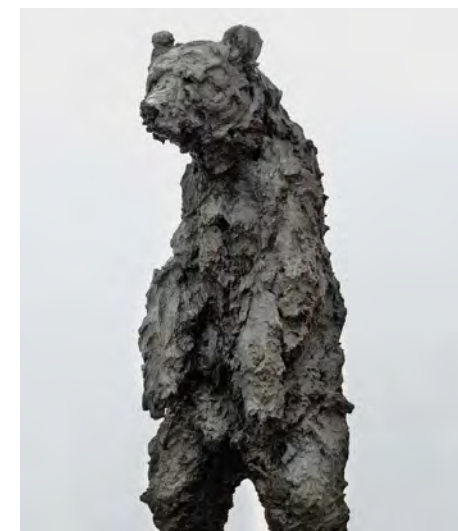
Cada materia tiene una expresividad que le es propia y que responde a las características intrínsecas a su naturaleza.

Así, por ejemplo, la técnica directa consistente en la experimentación con fibras naturales (esparto o paja) mojadas en algún tipo de aglutinante como escayola, permite jugar con la evocación de aspectos relacionados con la fuerza del gesto, o con la interpretación de caracteres propios del animal, como por ejemplo el pelaje. En esta línea trabaja la escultora inglesa Nicola Hicks, recurriendo a este método expresivo para todas sus obras, tanto las de temática animal, como la que hacen alusión a la figura humana. (8.3 y 8.4) El dibujo, es en

su caso una importante fuente de conocimiento para gestar las materializaciones escultóricas.



8.3 Hicks, Nicola. Caballo. Dibujo sobre papel.



8.4 Hicks, Nicola. Oso. Dibujo sobre papel.



8.5 Rivalta, Davide. Gorilas. Tribunal de Rávena.

El italiano Davide Rivalta es afín a Hirst en su inclinación hacia lo gestual, a la materia vibrante que evoca pelo y remarca direcciones o tensiones. Pero Rivalta

no incorpora fibras, se asiste de las huellas de sus propios dedos para rastrillar el barro en esa búsqueda de la expresividad. Un ejemplo de ello son sus gorilas instalados en el patio del Palacio de Justicia en Rávena. Un grupo de seis poderosas esculturas fundidas en bronce que hablan de energía primordial, de temperamento y de autoridad. (8.5)

Otros ejemplos de artistas atentos a la expresividad de la materia son: Miquel Barceló, y sus tratamientos texturales, aplicados tanto en el relieve (*La solitude organisative*), como al bulto redondo (*Elefanta*-Caixa Forum); o Stephan Balkenhol, centrado en la exploración de las posibilidades de la talla en madera (*Tres pollos sobre un tornillo*).

REFERENTE—ARTISTAS



FICHA 8.1/
SAYAKA
GANZ

Nace en Yokohama, Japón, en 1976.

Disciplina: Criaturas formadas con materiales de desecho (plástico y metal). Presta atención al contenido anímico de los objetos.

- 1 **Plastic Animals. Pez.**
- 2 **Plastic Animals. Caballos.**
- 3 **Plastic Animals. Piraña.**
- 4 **Plastic Animals. Pinguinos.**



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 8.2/

EDOUARD MARTINET

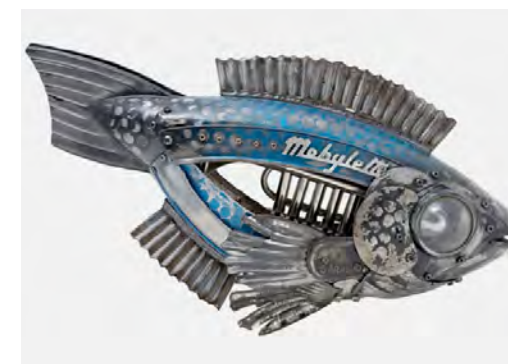
Nace en Le Mans, Francia, en 1963.
Vive y trabaja en Rennes.

Disciplina: Steampunk. Nuevas criaturas a partir de material de desecho.

- 1 **Sin título I. Sapo.**
Piezas de metal recicladas.
- 2 **Sin título III. Cigala.**
Piezas de metal recicladas.
- 3 **Sin título II. Pez.**
Piezas de metal recicladas.
- 4 **Sin título IV. Avestruz.**
Piezas de metal recicladas.



/ 1



/ 3



/ 2



/ 4



**FICHA 8.3/
NICOLA
HICKS**

Nace en Londres, 1960.

Disciplina: escultura y dibujo. Expresionismo. Técnicas directas con escayolas y fibras naturales.

- 1 **Sin título I.**
Dibujo sobre papel.
- 2 **Sin título II. Jabalí.**
Técnicas directas con escayolas y fibras naturales.
- 3 **Sin título III. Gallina.**
Técnicas directas con escayolas y fibras naturales.
- 4 **Sin título IV. Caballo.**
Técnicas directas con escayolas y fibras naturales.



/ 1



/ 2



/ 3



/ 4



FICHA 8.4 /
DAVIDE
RIVALTA

Nace en Bolonia, Italia, 1974.

Disciplina: escultura, dibujo, pintura. Expresión matérica. Interés por descontextualizar al animal.

- 1 **Sin título I. Caballos.**
- 2 **Sin título II. Lobos.**
- 3 **Sin título III. Águila.**



/ 1



/ 2



/ 3

Partiendo del estudio de los diferentes planteamientos discursivos que se han analizado, presentamos este capítulo como uno de los elementos conclusivos y sustanciales de la tesis: el que da sentido y dirección a la trayectoria personal.

La relación emocional del Ser Humano con la Naturaleza y la Animalística

Parece una realidad objetiva la existencia de una relación emocional entre las personas y la Naturaleza. Tal es la fuerza de ese sentimiento que hemos traído la Naturaleza hasta nuestras ciudades y hogares como si no pudiéramos vivir extrañados de ella. Desde los jardines colgantes de Babilonia hasta los árboles y jardines que pueblan nuestras ciudades o las plantas que cubren nuestras terrazas y ventanas, las personas sentimos la necesidad de vivir rodeados de Naturaleza. Este sentimiento se extiende más allá del mundo vegetal y alcanza también a los animales. No sólo construimos zoológicos en los que acudir a contemplar la vida animal, también convivimos en nuestros hogares con diferentes tipos de animales de compañía por los que sentimos un cariño difícilmente distinguible del que profesamos a las personas. Así, les ponemos nombre, nos preocupamos por su salud y bienestar, sentimos un gran dolor con su muerte y, sobre todo, su compañía nos proporciona un inefable bienestar. Los antiguos egipcios también compartían estos sentimientos y se rodearon de mascotas a las que incluso llegaron a momificar en señal de un amor que, como el que sentimos hacia las personas, se extendía más allá de la muerte.

Esta relación se encuentra en el Arte desde sus orígenes en el Paleolítico. Las representaciones de animales están presentes desde las primeras manifestaciones artísticas de la Humanidad, bien en forma de arte mueble como las figurillas de marfil de las cuevas de Suabia en Alemania de hace unos 35.000 años de antigüedad, o de pinturas rupestres como las de la Cueva Chauvet en Francia de algo más de 30.000 años de antigüedad. Parece un hecho evidente que, esta relación emocional con la Naturaleza en general y con los animales en particular, es algo inherente a la mente humana y se encuentra en todas las culturas, a lo largo del tiempo y del espacio geográfico.

No obstante su universalidad, la Animalística no es un fenómeno artístico que pueda ser reducido a una explicación, ni siquiera a una descripción simple. Tal como hemos podido apreciar en los capítulos anteriores, el significado de las representaciones de animales varía de unos autores a otros, aunque en nuestra opinión los artistas objeto del presente estudio pueden dividirse en dos grandes grupos.

En el primero y más numeroso se encuentran aquellos que utilizan al animal de forma circunstancial, no esencial; para ellos el animal es el medio para transmitir su propio mensaje (discurso socio-político, catártico, ecológico, irónico). En cierto modo, podríamos hablar de artistas *ventrílocuos*, pues utilizan la figura de los animales como medio para hacernos llegar su propia voz. En el segundo grupo, entre los que creo se encuadra mi obra, se hallan aquellos otros autores para quienes el animal constituye el verdadero mensaje, como si fuera el propio animal quien se expresa a través de ellos; en este sentido podemos hablar de artistas *mediadores* o *médiums*.

Mientras que la comprensión de la obra de los *artistas ventrílocuos* se remite a la historia personal y a la ideología concreta de cada uno de ellos, la existencia de los *artistas médiums* nos enfrenta a una cuestión de transcendencia más general: ¿hay en los animales realmente un *mensaje* o es nuestra mente la que proyecta en ellos, como si fueran espejos, sus propias ideas y su visión del mundo?

Se trata ésta de una cuestión trascendente en cuya solución está implicada nuestra propia visión cosmológica del mundo. De manera general, podemos distinguir dos planteamientos diferentes ante el problema. En primer lugar, el de la Ciencia, cuyo principio rechaza cualquier explicación de índole sobrenatural para los fenómenos naturales. Desde este punto de vista, el posible mensaje de los animales estaría constituido por sus emociones, alegría, cariño, temor, tristeza, melancolía... Emociones muy parecidas a las nuestras y con las que empatizamos fácilmente. En esta línea podemos situar al propio Darwin, especialmente en sus obras *El origen del Hombre* y *de la selección en relación al sexo* (1871) y *La expresión de las emociones en el Hombre y los animales* (1872). Para Darwin y sus seguidores existe un continuo entre las emociones humanas y las de los animales, especialmente en el caso de los mamíferos y de las aves, lo que explicaría nuestra empatía con ellos y nuestra capacidad para percibir en ellas un *mensaje*. Sin embargo, para los herederos de las ideas de Descartes, especialmente para los denominados conductistas, los animales son meras “máquinas biológicas” carentes de auténticas emociones y que solo experimentan sensaciones como miedo, dolor, hambre, celo...(Martínez, I., y Arsuaga, J. L., 2002, p.319).

Desde fuera del campo de la ciencia materialista, a los animales se les ha atribuido un componente inmaterial al que se le suele denominar espíritu o alma. Queda al margen del alcance de este trabajo el mero intento de relacionar, describir o sistematizar la pluralidad de visiones que conceden a los animales esta cualidad inmaterial, pero sí podemos generalizar diciendo que pueden distinguirse en ellas dos grandes categorías: la que considera que los animales tienen, en mayor o menor medida, una auténtica dimensión espiritual que les es propia, que es la base de las concepciones animistas del mundo, y aquella otra que plantea que dicha dimensión espiritual es solo el reflejo de un espíritu superior y creador, idea común a las religiones monoteístas.

A nuestro juicio, estos planteamientos adolecen del problema de acercarse a la cuestión desde principios filosóficos previos (materialismo, animismo, monoteísmo...) lo que lastra su capacidad de percibir con objetividad la cuestión de si hay, o no, un *mensaje* en los animales puesto que, en realidad, la respuesta a la pregunta viene decidida de antemano en sus presupuestos. En nuestra opinión, hasta que no seamos capaces de leer la mente de los animales¹ la solución objetiva al problema permanecerá velada a nuestro conocimiento.

En este sentido, podemos considerar que las distintas explicaciones ofrecidas desde los diferentes planteamientos no son otra cosa que *Mitos*², en el sentido Nietzscheano de la palabra: verdades subjetivas que se elevan a la categoría de absolutas. Así, podríamos hablar de *mitos científicos* (darwinista y conductista) y *mitos espiritualistas* (animista y monoteísta).

Pero mientras llega el día, si es que llega alguna vez, en que conozcamos la auténtica causa de la relación emocional entre las personas y los animales, lo que sí que podemos considerar como objetivamente cierto es que dicha relación existe y que ha sido, es y continuará siendo, fuente de inspiración para muchos artistas. Enfrentada a las cuestiones de cuál es el *mensaje* que percibo en los animales y de qué intentó transmitir en mi obra, renuncio a intentar dar una explicación sobre el origen de dicho mensaje y, partiendo de la aceptación subjetiva de su realidad, propongo mi propio *mito*, al que denomino *mito poético*, para describir e interpretar, que no explicar, mi percepción de los animales y del *mensaje* que encuentro en ellos.

Por su sencillez y su carácter meramente descriptivo e interpretativo, el *mito poético* no es incompatible con los anteriores, no los excluye; es como una sencilla *caja de vacas* o *máquina de los abrazos* de Temple Grandin (Grandin, 2011, pp. 91-120) para sentirme cómoda y recuperar la paz. En esencia, nuestro *mito* admite que el mundo tiene una cualidad especial a la que denominamos *poesía* (ver más adelante), que es la fuente de mi inspiración y la que da sentido a mi obra.

El Mito poético: *Poema, Personaje, Poesía, Dignidad*

El *mito poético* parte de la idea de que la psique de las personas está constituida por dos elementos principales complementarios entre sí. El primero, al que denominamos *poema*, nos es innato, puede identificarse con aquello que solemos llamar “la forma de ser” y se corresponde de manera general con el *corazón del león* de Hillman³. Se trata de una pulsión inefable sobre la que se cimienta cada forma de ser y es la que determina que seamos irascibles o serenos, apasionados o distantes, aventureros o acomodaticios, cobardes o valientes, generosos o egoístas, vanidosos o humildes, justos o codiciosos...

El segundo componente, al que denominamos *personaje*, no es de naturaleza innata sino que lo vamos construyendo a lo largo de nuestra experiencia, principalmente a través de nuestra relación con los demás. Es de naturaleza eminentemente histórica y social, puede identificarse con nuestra *personalidad* y está formado por el conjunto de nuestras ambiciones, nuestros traumas, nuestra ideología (moral, religiosa, política, ética...), nuestras esperanzas, nuestros temores... De manera general, puede hacerse corresponder con el *corazón de San Agustín* de Hillman⁴.

De este modo, en nuestro *mito*, la psique humana está constituida por una forma de ser innata, el *poema* y una personalidad adquirida, el *personaje*. El *poema* en imagen simbólica podemos imaginarlo con un dibujo lineal y nítido. El *personaje*, gestado por construcción aditiva de factores, persigue en su desarrollo cierto parecido a su *poema*, pero por su naturaleza diversa, orgánica y no esencial, no puede alcanzar a ser nada más que un reflejo indefinido de éste sobre el espejo de la realidad.

Ocupémonos ahora del hecho objetivo de que la Naturaleza nos produce estados de ánimo cuando nos relacionamos con ella ¿Qué es lo que tiene la Naturaleza para causarnos esa reacción emocional? Si, como hace Hillman, utilizáramos palabras como *alma* para describir esa propiedad de la Naturaleza, podríamos enturbiar la comprensión del discurso, porque *alma* tiene muchas connotaciones (implicaciones religiosas, espirituales...) que pueden deformar la percepción de su ser. Por ello, hemos optado por utilizar un término más neutro y descriptivo, aunque en absoluto carente de implicaciones emocionales: *poesía*, entendida como la propiedad de la Naturaleza de producir una resonancia emocional con el *poema* de cada persona. Esta resonancia, o *experiencia poética* (ver más adelante) es diferente en cada caso y constituye la esencia del *mensaje* que algunos artistas perciben en los animales.

El *poema*⁵ (9.1) y el *personaje*⁶ no son entidades aisladas la una de la otra, sino que interactúan a través de nuestros prejuicios culturales, o lo que Castaneda denomina la *instalación foránea*⁷. La *instalación foránea*⁸ accede a nosotros, los humanos, a través de la construcción de nuestra *personalidad*. Si la *instalación* es muy poderosa puede desvirtuar tanto al *personaje* que le puede hacer olvidar su *poema*. Esto es porque los prejuicios culturales llegan a nosotros con la experiencia, participan en el diseño del *personaje*, ligándose a éste y gangrenando su gestación⁹ pueden lograr calar y envenenar nuestra parte de *poema*. Atendiendo al pensamiento de Castaneda, como se refleja en *El lado activo del infinito* (Castaneda, C., 2002d), podríamos decir que cuando nacemos sólo somos *poema*, tenemos una *burbuja-lente*¹⁰ (superficie circular amarilla) que nos

³ Expuesto en el capítulo 3 de la presente tesis, en relación a la obra *El pensamiento del corazón* de James Hillman y la descripción de su mito del "Anima Mundi".

⁴ Analizado en el capítulo 3 de la presente tesis, en relación a la obra *El pensamiento del corazón* de James Hillman y la descripción de su mito del "Anima Mundi".

⁵ En la imagen 1 el *poema* viene representado por el dibujo lineal central. Éste y el mismo círculo naranja que lo engloba constituyen esa parte esencial.

⁶ En la imagen 1 el *personaje* se corresponde con la estructura externa formada por pequeños cuerpos circulares, de tonos azules y verdosos, adosados.

⁷ Dice D. Juan Matus sobre la *instalación foránea*: "Los chamanes creen que los *predadores* nos han dado nuestro sistemas de creencias, nuestras ideas acerca del bien y el mal, nuestras costumbres sociales. Ellos son los que establecieron nuestras esperanzas y expectativas, nuestros sueños de triunfo y fracaso. Nos otorgaron la codicia, la mezquindad y la cobardía. Es el *predador* el que nos hace complacientes, rutinarios y egomaniáticos". (Castaneda, 2002d, p.72).)

⁸ En la imagen 1, las espinas rojas representan la instalación foránea.

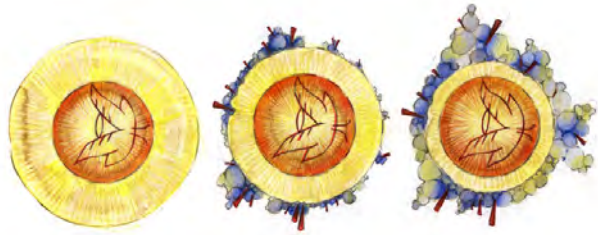
⁹ En la imagen 1, la gangrena se refleja en el tono azul.

¹⁰ En El lado activo del *infinito*, cuenta el protagonista aprendiz sobre las enseñanzas de su maestro chamán: "Me explicó que los chamanes ven a los niños humanos como extrañas bolas luminosas de energía, cubiertas de arriba a abajo con una capa brillante, algo así como una cobertura plástica que se ajusta de forma ceñida sobre su capullo de energía. Dijo que esa capa brillante de conciencia era lo que los *predadores* consumían, y que cuando un ser humano llegaba a ser adulto, todo lo que quedaba de esa capa brillante de conciencia era una angosta franja que se elevaba desde el suelo hasta por encima de los dedos de los pies". (Castaneda, 2002d, p.72).)

¹ Temple Grandin hace un gran intento por aproximarse a ello. (Grandin, T., 2012a).

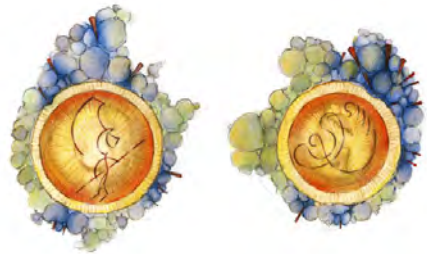
² Dice Don Juan Matus, maestro chamán en El lado activo del *infinito*, que "todo organismo que existe debe tener un sistema de interpretación que le permita funcionar en su medio"(Castaneda, 2002d, p.49). Esta sentencia guardaría relación con el concepto Nietzscheano de mito.

protege y nos permite sentir la *poesía* del mundo, la *belleza*¹¹ de cuanto nos rodea en todo su esplendor. A medida que crecemos y vamos adquiriendo una personalidad definida, con todo lo que ese proceso supone, los *virus* (o *espinas*) que acompañan la *instalación foránea* van consumiendo (o degradando) poco a poco la *burbuja* original. El momento de la adolescencia es especialmente tormentoso, ya que los ataques foráneos, intensos durante esta etapa vital, se hallan focalizados en puntos discontinuos donde el *personaje* comienza a brotar enraizado en la *burbuja*. Una agresión intensa y dolorosa, a la que se consigue sobrevivir gracias a la consistencia de dicha capa protectora. Si, llegado el estado adulto nuestra psique logra conservar al menos una película fina de ella, un vestigio, aunque sólo sea un recuerdo, para poder regenerarla, ya que afortunadamente no es un proceso irreversible, nuestro *poema* puede seguir aspirando a brillar, a vivir momentos de reconocimiento y resonancia con la *poesía* propia de todo aquello que nos rodea, especialmente de las plantas, los animales y los seres humanos.

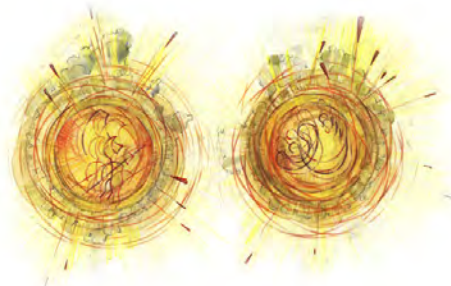


9.1 Tres momentos del desarrollo de la psique humana: de izquierda a derecha recién nacido, niñez-adolescencia, estado adulto (2015). Café, grafito y lápices de colores. 17,4 x 29,7 cm

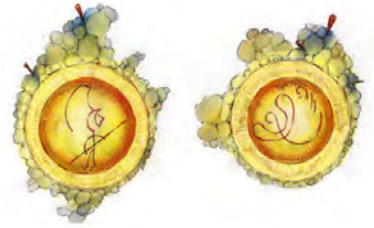
Si nuestra *burbuja* es lo que nos permite percibir la *poesía* (*alma*) en todo lo demás, quizás sea porque también está hecha de *poesía*. Cuando interactuamos con algo o alguien y nuestra *poesía* reconoce la *poesía* ajena (*burbuja* frente a *burbuja*) las dos vibran y se desencadena el milagro: ambos *poemas* resuenan. Siempre que acontece esa *maravilla*, la vibración repercute positivamente sobre la *burbuja* de cada cuerpo, la regenera, la reconstituye, en mayor o menor medida, según el caso. A ese milagro lo llamamos *experiencia poética*. (9.2-4)



9.2 Experiencia poética entre humanos: encuentro (2015). Café, grafito y lápices de colores. 17,4 x 29,7 cm



9.3 Experiencia poética entre humanos: resonancia (2015). Café, grafito y lápices de colores. 17,4 x 29,7 cm

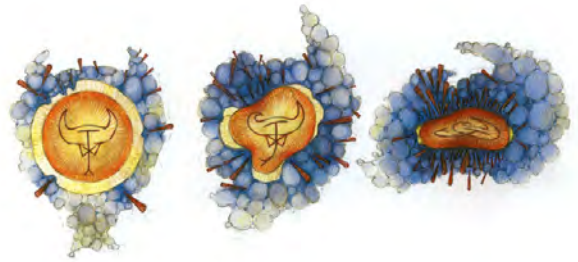


9.4 Experiencia poética entre humanos: sublimación (2015). Café, grafito y lápices de colores. 17,4 x 29,7 cm

El ser humano intuye, desde lo más profundo de su poema, que acercarse al mundo buscando *experiencias poéticas* resulta vital para el mantenimiento de su *burbuja*, y por lo tanto, para preservar su *poesía* (*alma*), ya que los ritmos de la *resonancia* ayudan a que las espinosas instalaciones retrocedan, e incluso sean expelidas si la *experiencia* es de gran intensidad.

La Naturaleza es el medio más favorable para alcanzar *experiencias poéticas* *plenas*, porque todo en ella tiene *poesía* en estado puro y sin amenazas (ni animales, ni vegetales son víctimas de prejuicios); nosotros somos los únicos que debemos cuidarnos para no perderla. Dicho con otras palabras, si una de las psiques participantes por no ser de condición humana está a salvo del ataque de los *predadores*, entonces toda la fuerza sanadora de la experiencia se focaliza sobre la psique enferma, la exclusividad concentra la fuerza y facilita el *exorcismo estético*, la total expulsión de los prejuicios (*espinas foráneas*). Así se explica la razón de esa necesidad, de la que hablábamos en un principio, de vivir rodeados de Naturaleza, de interactuar y convivir con animales, de rodearnos de plantas, pasear por parques y jardines...pues son estímulos reconocidamente beneficiosos para nuestra salud emocional, para el milagro de nuestro poema (principio de la terapia de la psicología moderna que promulga Hillman: atender a la *poesía* del mundo circundante como vehículo de sanación).

Por otro lado, en el más oscuro, se hallan aquellas psiques que han consentido o no han podido evitar que su *burbuja* se consuma, pierden su *poesía* (su *alma*) y su capacidad de reconocer la *poesía* en cuanto les rodea: son unas *desalmadas*, unas *sinpoesía* y su *poema* se deforma y es aplastado, o se consume y es absorbido por el *personaje* que se convierte en una caricatura, en un monstruo. (9.5)



9.5 Humano adulto en proceso de decadencia poética (2015). Café, grafito y lápices de colores. 17,4 x 29,7 cm

Las personas añoramos el tiempo ancestral, primitivo, paleolítico, porque pensamos que allí, donde un bosquejo de una primera cultura comenzaba a dibujarse en las paredes rugosas de las cuevas, la *instalación foránea* aún no suponía una amenaza. En el encuadre del *mito poético* esa es la causa de nuestro sentir nostálgico, lo que Eliade llama en *El vuelo mágico nostalgia del paraíso* (Eliade, M., 1995).

Echamos de menos todo lo anterior a la *instalación* y en especial nuestro vínculo con el animal que no se remonta al paleolítico que va más allá, a cuando se originó la vida, el primer organismo del que todos procedemos. Es lógico pensar,

¹¹ Hillman se refiere a esta *belleza* como la “manifestación del ánimo mundi” y la compara con la belleza de Afrodita diciendo que “hace referencia al esplendor de cada suceso concreto, a su claridad, a su brillo específico: al hecho mismo de que las formas aparezca y a la forma en que aparecen”. (Hillman, 1999, p. 70).

por un sencillo principio de hermandad, que si nosotros tenemos *poema* y *personaje* y una *burbuja* hecha de *poesía (alma)* también los tendrán los animales. (9.6) En relación a las plantas, al considerar que crecen y se desarrollan como el resto de las criaturas, lo lógico es suponer que se exponen igualmente durante ese proceso a vivir traumas y a sentir emociones y por consiguiente a configurar una personalidad. Nos reservamos este tema para futuras investigaciones y continuamos con el principal pilar de nuestra tesis: la relación del Hombre con el animal y en concreto del animal con el artista.



9.6 *Animal, recién nacido y estado adulto* (2015). Café, grafito y lápices de colores. 17,4 x 29,7 cm.

Obra personal

En este punto de la exposición, una vez vistos los términos claves, y habiendo entendido que los animales al igual que nosotros tienen su propio *poema*, es importante presentar un nuevo concepto que alude a la *elegancia del alma*, y que no es otro que el principio de *dignidad*, entendido como la armonía entre el *poema* y los actos. Joseph Beuys lo llama *fuerza creativa* encuadrado en su *mito de plástica social* y es lo que cada individuo precisa para llegar a ser un artista, la entrega y la autenticidad manifestadas en cada una de las acciones de la vida, independientemente de la labor que se desarrolle¹². Nosotros, por nuestra parte, decimos que alguien actúa con *dignidad*, muestra *elegancia del alma*, cuando sus acciones dialogan armónicamente con su *poema interior*¹³.

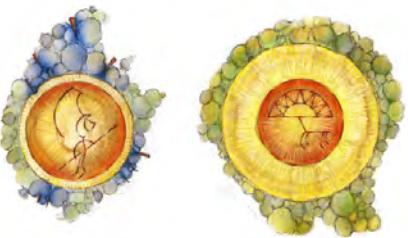
La *dignidad* es una propiedad connatural a los seres vivos, y precisamente por su especial vínculo con el *poema* resulta vulnerable a todo tipo de amenazas externas que merodean en torno a la instalación. Los *predadores* que consiguen someter a un *personaje* y convertirlo en un *sinpoesía* o *desalmado*, alcanzan una situación de poder para a través de éste último, humillar, esclavizar y privar de una vida digna a otras criaturas. Esa es la única manera o al menos, la reconocida por nosotros hasta ahora, en la que los *predadores* pueden actuar sobre las psiques que están a salvo de espinas foráneas: atacar mediante *personajes* humanos conquistados. Lamentablemente, los más frágiles, son los seres más puros: niños, animales y vegetales. En estas circunstancias, el *poema interior* de las víctimas no se encuentra perjudicado, pero queda en ellas suspendida la capacidad de actuar conforme a él. En consecuencia, restituir la *dignidad* a los sometidos es un objetivo loable por el que merece la pena luchar.

Ese *devolver la dignidad al animal* es el principio vital que mueve a Temple Grandin en el diseño de sus mataderos. Gracias a la capacidad que le facilita su autismo para sentir y ver el mundo con los ojos de una vaca¹⁴, para entender su *poema*, sabe qué debe hacer, corregir y evitar, para que una vaca pueda ser vaca hasta su final, o lo que es lo mismo, vivir y morir con *dignidad*.

Temple es *mediadora*, el animal es su *mensaje*, el animal se comunica a través de ella, reclama que le devuelvan su *dignidad*. Pero no se limita a hacer las veces de *médium*, escucha y actúa en consecuencia modificando la realidad. De este modo, plateándose como objetivo el bienestar animal, diseña, construye y presenta su particular *respuesta poética*. Cumple con los llamados *ritos de paso* de Arnold Van Gennep¹⁵ y se convierte en *artista-chamán*, acogida a la corriente del *chamanismo poético* que lo diferenciamos del chamanismo animista tradicional

por coherencia terminológica, ya que nosotros como hemos descrito previamente, hablamos de *poesía* para referirnos al *alma*.

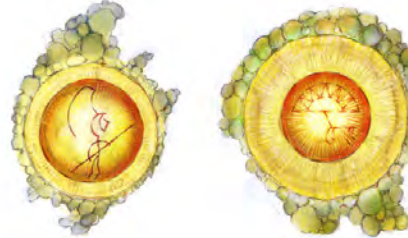
Sin la pretensión de ser artista-chamán, sí me considero *médium* o *transmisora*, observo al animal y reconozco su *dignidad*, la admiro, participo en la *experiencia poética* del encuentro (9.7-9) (*burbuja* frente a *burbuja*), me entusiasmo, en el sentido etimológico de su origen griego (*enthousiasmós*: raptó o posesión divina), la interiorizo y la represento en mi obra. Mi *respuesta poética* no modifica la realidad, sólo la muestra, es el homenaje plástico al animal a través de la expresión de su *dignidad*.



9.7 *Experiencia poética entre humano-animal: encuentro* (2015). Café, grafito y lápices de colores. 17,4 x 29,7 cm



9.8 *Experiencia poética entre humano-animal: resonancia* (2015). Café, grafito y lápices de colores. 17,4 x 29,7 cm



9.9 *Experiencia poética entre humano-animal: sublimación* (2015). Café, grafito y lápices de colores. 17,4 x 29,7 cm

Naturalmente no puedo evitar que se cuelen en la respuesta muchos otros factores: traumas, discursos ecológicos, inquietudes transgénicas, ironía, plasticidad.... Mi *personaje* se manifiesta, se filtra, como una de las partes que me conforman, no lo veto, no me preocupa en exceso, porque cuido mucho mi *burbuja* para que no me aplaste. Pero de momento, mi máxima aspiración ha sido alcanzar la armonía entre mi *poema* y mis obras, para poder ser *digna* y reflejar la *dignidad* del animal.

¹² "cuando afirmo: cada hombre es un artista (...)

La cuestión es la capacidad de cada uno en su lugar de trabajo, lo que cuenta es la capacidad de una enfermera o un agricultor para convertirse en una fuerza creativa y reconocerla como parte de un deber artístico a cumplir". (Bernárdez, 2001, p.103).

¹³ "nuestra belleza interior – nuestra dignidad, nobleza, proporción de señorío- proviene, como la ciencia del carácter siempre ha sabido, del animal del corazón". (Hillman, 1999, p.103). Coincidimos con Hillman en situar la dignidad en el ámbito del corazón del león (*poema*).

¹⁴ Como hemos visto, su labor no se limita al ámbito del ganado vacuno, pero recurrimos en este caso a la "vaca" como representante del conjunto global de los animales.

¹⁵ El autor llama "ritos preliminares a los ritos de separación del mundo anterior, ritos liminares a los ritos ejecutados durante el estado de margen y ritos postliminares a los ritos de agregación al mundo nuevo". (Van Gennep, A., 2013, p.45)

Líneas de trabajo: bersos simples, bersos compuestos y fábulas

Identificado ese propósito en el conjunto de mis obras, y arropada por el *mito poético*, he localizado en mi trayectoria personal tres líneas de trabajo principales.

Cuando la fascinación tiene su origen en la cualidad poética de una criatura sencilla en sentido cuantitativo, es decir; con un solo poema, los proyectos resultantes los denomino *bersos*¹⁶ *simples*. En este primer apartado, se encuadran aquellas obras desarrolladas a partir del estudio del natural. En el ámbito escultórico: *Emú* (1994); *Papiones* (1994); *Patxi, elefante blanco* (2002); *Armando I* (2003); *Mirek, proyecto gorila* (2007); *Ursus deningeri* (2015). En dibujo, las series: *Toros* (2006-08); *Primates* (1994-2008); *Cristatus* (2012); *Gallus gallus* (2014). En relieve: serie *Biodiversidad* (1998-2008), serie *Fondos marinos* (2006-07) y *Abysal Fisher* (2013).

En un segundo grupo, se localizan los *bersos compuestos* que nacen fruto de la resonancia con un ser que guarda tras su *burbuja* la sorpresa de un poema doble. La extraordinaria característica de su esencia híbrida repercute de forma tan evidente en su aspecto exterior, que resulta habitual que se vea descrita en su propio nombre: hormiga-panda, escarabajo-escorpión, araña-mariquita, musaraña-elefante... Pertenecen a este género los proyectos: *El viaje iniciático de Froilán y Bernabé* (2010); *Fisalias* (2008); *Génesis de tiburón* (2008); *Axolotl* (2008); *Hiedra de Elysias* (2015) y *Roseta condylura* (2015).

Hay una tercera rama de *respuestas poéticas* que se diferencian de las anteriores por su carácter ficticio y también por ser expresión de una resonancia múltiple, es decir; experimentada a través de varios individuos en cuyas *burbujas* se han descubierto cualidades afines y brillantes, propias del concepto de *belleza* de Hillman¹⁷. A dichas cualidades las llamo *sones* o *propiedades emergentes*, porque a pesar de su origen diverso, combinados de determinada manera, sueñan acompañados y se realzan. Puede describirse diciendo que, los *sones* por vía *imaginal*¹⁸ se representan ligados en el diseño de un nuevo individuo que no existe en el mundo natural, pero que parece *viviente*. Identificados como *fábulas*, considero ejemplos de este tipo de proyectos personales a las obras: *Puerco-espigo* (2007); *Huevo de sirena* (2012); *Huevo de cíclope* (2012) y *Castaño de Ninfas* (2012).

Enunciadas las tres vertientes, continúo la misma estructura, para realizar una exposición guiada por las obras más representativas y el origen de su gestación.

Bersos simples

La primera secuencia de *bersos libres* nació junto al descubrimiento de la temática animalista en el marco de la asignatura *Idea, concepto y proceso en la creación artística*¹⁹, con la posibilidad de ampliar el objeto de estudio del natural y sustituir durante uno de los trabajos propuestos en la actividad docente, el cuerpo humano por la diversidad animal. El cambio de contexto del taller a los espacios del Zoo-Aquarium de la Casa de Campo de Madrid, motivado por el objetivo de ampliar el espectro de valores en relación a expresión, forma y materia, implicaba una novedosa manera de aproximación al natural. Y es que, prescindir de la cómoda observación del posado estático en el aula, tenía sus inconvenientes y sus ventajas. Por un lado, daba lugar a las dificultades propias de la presencia inconstante y reacciones imprevisibles de los modelos del Parque, pero por otro, esa misma circunstancia obligaba a dedicar tiempo en atención, y conducía con ello a una nueva y reveladora forma de proceder.

Hablamos de un examen de doble dirección, observador > observado y observado > observador, constante y paciente, cercano de cierta manera al “no hacer” taoísta²⁰: un “dejarse llevar por la *pura belleza*”. Cuando se sigue este tipo de acercamiento, puede ocurrir que, abriéndonos camino entre las diferencias que en apariencia nos separan, reconozcamos la animalidad que ancestral y biológicamente nos une²¹ y propiciemos que pueda acontecer el milagro de la

resonancia. Podría decirse que supone un cambio de enfoque perceptivo, algo próximo a lo que Castaneda llama un *desplazamiento del punto de encaje*.

Don Juan Matus (Castaneda, 2002d) entiende por *punto de encaje* un centro luminoso que todos tenemos que nos sirve para percibir la energía tal y como fluye del universo, transformarla en datos sensoriales y además interpretarla. En ocasiones es conveniente desplazar de su posición habitual dicho foco para alcanzar estados más elevados de la percepción. Con frecuencia esto sucede durante el sueño de forma natural, pero aprender a hacerlo en estados de consciencia es algo mucho más complejo. Para los chamanes como Don Juan se trata de un acto mágico mediante el cual la energía es transformada por el *punto de encaje* en información.

La idea o más adecuadamente sensación, de cambio de posición del punto de encaje como propiciatoria de una nueva capacidad de percepción emocional, mejor que sensorial, es algo que faltaba por describir en el *mito poético*, pues la resonancia poética no se produce solamente por el simple encuentro entre *burbujas*. Sin duda, hace falta algo más, una especie de predisposición misteriosa que a veces se da y a veces no. Esa idea (mejor, sensación) casa muy bien con la del punto de encaje y las diferencias en la percepción que causan sus cambios de posición.

Considerando que las posiciones del punto luminoso responden a diversos grados de complejidad, el *mito poético* recurre al más sencillo que no por ello fácil de los *des-encajes*, para conducir a ese estado perceptivo tan especial que es deseable alcanzar de cara al reconocimiento de la *poesía*.

Para mí, e imagino que para muchos de los que participaron en estos proyectos, aquella vivencia fue la primera *experiencia poética* directa con el animal (9.10), que además ofrecía la posibilidad de una *respuesta*.



9.10 El escultor Sandoz trabajando en su estudio. Análisis directo del modelo animal.

Es importante tener en cuenta que, en el trabajo de campo tras la toma de contacto con la realidad establecida por la relación con determinadas criaturas, el dibujo como recurso habitual de análisis, es la primera *puerta*²² a la *respuesta* artística.

Quizás fue mi tendencia a visualizar el mundo en imágenes tridimensionales interactuando en el espacio lo que me llevó a sentirme cómoda con un tipo de dibujo que tenía mucho de estructuración escultórica²³. Es decir, adopté el grafismo como reflejo plástico del recorrido visual real para plasmar la red virtual que teje caprichosamente la mirada sobre el modelo. Este proceder de la investigación en torno al grafismo condujo a Alberto Giacometti²⁴ y a Giacomo Manzú²⁵. Gracias a ellos entendí que me sentía afín al uso del devenir de la línea como expresión del movimiento y también de la vida.

Y es que, si aceptamos como dicen Martínez y Arsuaga, que la vida lleva implícito el movimiento y que la muerte implica el fin del mismo (Martínez, I., y Arsuaga, J. L., 2002), por extensión podemos decir que, si representamos el movimiento estamos reflejando un impulso vital. La pregunta que surge es ¿cómo se puede plasmar el movimiento? Bergson apunta señalando que la vida “implica

²² Utilizar el término puerta es un guiño a la filosofía de superación de Temple Grandin. En su biografía *Pensando en imágenes* habla de ellas como aquello que visualizaba para abrirse camino en la superación de obstáculos o alcance de sus objetivos. (Grandin, t., 2011, p.158)

²³ Aunque el dibujo no es propiamente la disciplina central de la tesis, va al hilo del discurso comentar la experiencia en este género por su carácter esencialmente escultórico.

²⁴ Alberto Giacometti es uno de los artistas cuyo discurso se analiza en el capítulo 5.

²⁵ Giacomo Manzú fue uno de los escultores italianos claves durante el siglo XX. Innovó en el ámbito del relieve incorporando al mismo la lectura expresiva del grafismo, hibridando de este modo dibujo y modelado.

¹⁶ *Berso* es una licencia poética original de Blanca Castañeda. Según palabras de la autora, *berso* “En-amor-arte, es sin duda una de las sensaciones más intensas y bellas de las que una persona puede disfrutar. Por eso (y por una maravillosa errata) descubrí que en esta palabra (berso) se incluyen los dos elementos que dan sentido a la vida y que producen en mí esa maravillosa sensación de bienestar”. Obtenida el 15 de septiembre de 2015, <http://bersoblanco.blogspot.com.es>

¹⁷ Véase notas 11.

¹⁸ *Imaginal*: término acuñado por Jung y reutilizado también por Hillman para referirse a lo que procede de la imaginación y por consiguiente del corazón del león.

¹⁹ La asignatura *Idea, concepto y proceso en la creación artística* era impartida por aquel entonces por la Dra. Consuelo de la Cuadra González-Meneses, directora de la presente tesis.

²⁰ La No-acción abre la puerta a todos los misterios del universo. En palabras del Tao: “Mediante el No-hacer nada queda sin ser realizado”. (Lao-Tsé, 2015, cap.48).

²¹ Coincidencia con Deleuze en su reivindicación de la animalidad frente a la tradición filosófica que entendía lo animal como lo contrapuesto a lo humano.

una continuación real del pasado en el presente, una duración que es un *trazo de unión*” (Bergson, 1973, p.33)²⁶ o, explicado con otras palabras, las líneas que vibran y se conectan pueden dar testimonio de un antes y un después en la acción. Bergson llama a estos registros “líneas de *acción posible* que, entrecruzándose trazan la red de experiencia, cada una de cuyas mallas es un hecho”. (Bergson, 1973, p. 317). Representar esta idea es como pretender que “el guijarro depositado en la playa dibuje la forma de la ola que lo trajo”(Bergson, 1973, p. 10).²⁷

Curiosamente, del mismo modo que el grafismo es reflejo de vida como ocurre en los relieves de Manzú, también puede aludir a su contrario, la muerte, o mejor dicho la no-vida. Hemos visto en el capítulo 5 en relación a su discurso catártico, un uso de la línea en Giacometti que plasma la soledad del individuo en un espacio opresivo y asfixiante. Por un lado, un entorno que se manifiesta agresivamente mediante registros lineales, por otro, individuos deprimidos y marcados por un recorrido de grafismos limitados a la superficie de su ser; por lo tanto falta de conexiones de movimiento entre el modelo y su ambiente, es decir; zombis, seres sometidos sin *dignidad*²⁸.

Comprendí que en las obras de Giacometti la realidad, disfrazada de entorno, es la culpable del ultraje. Los retratados aparecen como individuos no-vivos cuyo nexos de unión entre la armonía y los actos se halla cortado²⁹. Observé que mi postura era más cercana a Manzú, y que lo que me guiaba y aún lo hace, es justamente el deseo contrario: recurrir a las huellas lineales del movimiento para evocar la vida en *dignidad*, la integridad de los actos del animal. (9.11)

Sí comparto con Giacometti la tendencia a focalizar la atención en un punto dramático de la imagen. Durante la observación, la reincidencia de la mirada del artista sobre una zona de interés, se manifiesta en la convergencia de grafismos. De ahí que, en los retratos de Giacometti, el rostro adquiera tanta fuerza, especialmente los ojos, perdidos unas veces, psicóticos otras, siempre atormentados, y el resto del cuerpo parezca desmaterializarse. En mis dibujos el enfoque se determina intuitivamente localizando el punto donde se alcanzan los más altos niveles de integridad, puede ser un elemento expresivo del animal o la propia acción que se desarrolla. (9.12) El color es el simbólico acompañante de la misma idea.



9.11 *Bioko* (1994). Tinta, café, acuarela y grafito. 100 x 70 cm



9.12 *Elefante africano* (2002). Tinta, acuarela y café. 27 x 21 cm

En un determinado momento del trabajo de campo, sentí la necesidad de dar un carácter más matérico al dibujo y comencé a experimentar con el relieve (la segunda *puerta*), como un paso más hacia la escultura. Casi siempre lo hice actuando sobre matrices blandas (planchas de plastilina, cera o barro), jugando con el volumen en un bajorrelieve a veces muy sutil. Lo mágico del dibujo, así entendido, es la frescura de un proceder que pone, quita, graba e imprime en

esa acción el impulso vital de todos los implicados (modelo/s y mediador). Aguadas de color aplicadas sobre los positivos de escayola se acumulan después en las líneas grabadas, hibridando relieve y dibujo en una superficie que trae a la memoria registros fósiles, es decir; vidas atrapadas en el tiempo, pero las huellas vibran, se mueven, se despiertan son testimonios vivientes. (9.13)



9.13 *Pavo común* (2002). Tinta y acuarela sobre escayola. 29,5 x 23,5 cm

El apunte tridimensional es la tercera *puerta* que conduce al proyecto. El alambre dúctil es una gran herramienta expresiva que permite dibujar espacialmente y construir el volumen. Normalmente sirve de armazón para recibir otro material, bien de carácter permanente (escayola directa) o procesual (pastas modelables que requieren después un proceso de vaciado y positivado). Puede ocurrir que una estructura en alambre, entendida como dibujo tridimensional, alcance en sí misma, sin necesidad de ser recubierta, madurez suficiente para llegar a ser reconocida como obra definitiva. Con la idea de que fuesen ejercicios preparatorios para un modelado a escala real, me inicié en este tipo de bocetos totalmente fascinada por un grupo de papiones que convivían en comunidad en una de las instalaciones del zoo. Situada a cierta distancia (la que permitía las instalaciones) era fácil visualizar globalmente el discurrir de sus actividades cotidianas. Resultaba sorprendente la cercanía a nosotros, en sus modos de relacionarse, conflictos, juegos, gestos sociales, cuidados maternos (9.14). Me gustaba pensar que cuando se cruzaban nuestras miradas y mantenían sus ojos en los míos, era porque admitían con simpatía mi presencia. En cualquier caso, mi resonancia con ellos fue tan intensa que me quedé absorbida durante años por el mundo de los pequeños y grandes simios. De hecho estoy segura que me acompañará siempre. A nivel técnico, empecé entonces y aún continuo, experimentando con escayola directa en virtud a sus calidades expresivas en asociación con vendas, arpilleras y espartos, igual en pequeño formato que en desarrollos a gran escala (trato de ello más adelante). Fue una gran fuente de inspiración la obra escultórica de Nicola Hicks³⁰, como ejemplos de un proceder mediante una técnica directa similar con escayola y fibras naturales, principalmente paja.



9.14 *Papiones* (1994). Resina de poliuretano con aluminio. 17 x 8 x 10 cm

Antes de proseguir, me parece conveniente, hacer un breve paréntesis para justificar la narración que hago más adelante sobre determinados episodios

²⁶ Palabras de José Luis González Recio en relación a la intuición bergsoniana de movimiento y mi obra: “Resulta que la vida es esencialmente duración indivisible. Mira tu mundo interior y date cuenta de que tú no te conoces como una sucesión de estados mentales contiguos, sino como una misma realidad que va adentrándose sin divisiones en el futuro. Los movimientos vitales son inanalizables conceptualmente; se conocen mediante la intuición, no a través de la inteligencia. La vida es esa continuidad, avanzando en un tiempo indivisible”. *Proyecto Arte y Filosofía* 2007. (González Recio, J. L., (dir.) (2008)

²⁷ No terminé de visualizar este ejemplo hasta que no me encontré con su manifestación real durante un paseo por la playa. Un fragmento de molusco (haciendo las veces de guijarro) había sido expulsado por el oleaje, y había quedado encajado ligeramente en la arena. La acción se había registrado a través de una serie de parábolas coincidentes todas ellas en el vértice superior, un único punto, el mismo de reposo del fragmento. Las líneas abiertas de todas las curvas llegaban hasta la propia orilla, y quedaban grabadas en la arena con ligera profundidad, de tal manera que el resultado era una parábola con relieve convexo. ²⁸ Apariencia deprimida similar a la de las vacas en los mataderos, antes de poner en marcha las mejoras diseñadas e introducidas por Temple Grandin. ²⁹ Véase capítulo 5.

³⁰ Nicola Hicks es una de las artistas cuyo discurso expresivo se analiza en el capítulo 8.

vivididos (fuera y dentro de los parques zoológicos). La lectura de las obras de Grandin me anima a ello por su manera de combinar, con una escritura sencilla y clara, la exposición de temas científicos con testimonios de su experiencia como autista y defensora de los derechos animales. Además, considero que ayudan a descartar cualquier tinte esotérico que pudiera asociarse al *mito poético*, y dejan constancia de lo natural y sencillo de su interpretación.

Como decía, llevada por el interés obsesivo en los primates, llegó el momento de los chimpancés. Se acercaban a mí con una curiosidad que, en un gesto muy decoroso, disfrazaban de indiferencia. Los colores de las acuarelas y los dibujos les llamaban la atención, pero no me aventuraría a decir que presentaran inquietudes artísticas, pues ese mismo tipo de pseudo-entusiasmo lo mostraban hacia los objetos personales que solía llevar en mi mochila. En otras ocasiones su actitud revelaba un desparpajo “de vuelta de todo” propio de aquellos que se saben conocedores de los secretos del universo. Recuerdo un episodio sorprendente que me aconteció en el Zoo, y que vino a ser un intento fallido de sesión de dibujo. Durante el mismo (lo reconozco avergonzada) estuve acosando a un miembro del grupo de los chimpancés durante *algo más de media hora*. Se hallaba sentado en el suelo, pegado al cristal limítrofe del espacio de su recinto. Me ubiqué al otro lado, enfrente suyo; había apenas unos 50 cm de distancia entre nosotros. Desde el primer momento, con auténtico desdén dejó constancia de su desagrado girándose para dar la espalda al cristal y por lo tanto a mi persona. En ese momento debí haberlo respetado pero me mantuve persistente con una cabezonería injustificada. Cada cierto tiempo, el chimpancé miraba de reojo hacia atrás para confirmar mi permanencia y al verme allí volvía a su posición impertérrita. Cuando determinó que había llegado el momento de adoptar medidas mayores, con el esfuerzo mínimo que requería la acción, cogió una masa orgánica que por tener localizada imaginé que era de su procedencia y embadurnó la transparencia que nos separaba hasta formar una superficie opaca, de color pardo, con el tamaño suficiente para hacerle las veces de “biombo-preservador de su intimidad”. Se recolocó de nuevo, por fin resguardado tras su genial creación. Entendido el gesto, le aplaudí desde la más profunda admiración, recogí mis bártulos, y me marché. Había resultado victorioso con todos los honores. A día de hoy, rememorando a distancia la anécdota, creo que desde su falta de predisposición a la *experiencia poética*, me invitó durante *algo más de media hora* a contemplar su *poema*. (9.15)



9.15 *Chimpancés* (1994). Tinta, café, acuarela y grafito. 70 x 100 cm

Haciendo un alto entre primates y siguiendo el orden cronológico de los *bersos simples*, es el turno de presentar mi primer proyecto siguiendo la técnica de talla directa en porexpán. De nuevo en el Zoo-Aquarium, mi naturaleza enamora radiza me había guiado en esta ocasión a los paquidermos y en concreto hasta los elefantes asiáticos. Me cautivó especialmente una hembra que los cuidadores y veterinarios llamaban “Pepa”. Tenía un elegante y delicado control de sus movimientos que contrastaba increíblemente con la sensación pesada de su

magnitud. De una forma u otra me resultaba vital comprenderla en su totalidad y sobre todo *transmitir* su mensaje. No era fácil contar con los medios para abordar una obra de esa envergadura, por lo que solicité con ese fin una beca-taller que no me fue concedida. Frente a la decepción y como un “fenómeno milagroso”, me ofrecieron llevar a cabo el proyecto en las instalaciones de la Facultad de Bellas Artes a modo de colaboración en la actividad docente³¹, con el fin de presentar de modo explícito y pormenorizado, todos los pasos necesarios para la ejecución y resolución de un proyecto a gran escala, un tipo de trabajo que las condiciones temporales de la vida académica y las económicas del alumnado no permiten normalmente realizar. Fue entonces cuando me pareció oportuno dejar que participaran connotaciones simbólicas: el *mito* del elefante blanco, “favorecedor de milagros”, ser angélico de creencias mágico - religiosas³², protagonista de leyendas vinculadas al “tiempo mítico de la armonía” (un guiño a la *nostalgia del paraíso*).

Desde el encuadre de nuestro particular *milagro* “Pepa” fue la principal referencia real en la elaboración de los bocetos, pero fueron muchos los especímenes que ayudaron a documentar la visión anatómica. Para que de alguna manera todos ellos participaran en la concepción de la nueva criatura, se bautizó al proyecto con el nombre de Patxi como reflejo de una individualidad nacida del colectivo.

Con la maqueta tridimensional aprobada llegaba el momento de afrontar el inicio de la obra tal y como se describía en el pre-proyecto, es decir; utilizando poliuretano expandido de alta densidad, un material ligero y con buena disposición para la ejecución rápida, aspectos a tener muy en cuenta en trabajos de esa proporción. Siguiendo con la racha de buena fortuna, me facilitaron pilares de pórex, de sección cuadrada, excedentes de un trabajo de escenografía, los suficientes para construir el volumen general. Lo positivo de no partir de bloques industriales es que, por una parte, permitía ligar los módulos con espuma de poliuretano, dejando hueco el espacio interior y consiguiendo aún mayor ligereza; y por otro lado, siempre y cuando los cálculos a escala estuviesen correctamente establecidos, permitía una gran aproximación a la forma definitiva (9.16)



9.16 Patxi. Proceso: construcción del volumen general (2002-03). Aula de la asignatura Idea, concepto y proceso en la creación artística. Edificio principal. Facultad de Bellas Artes. UCM.

Al inicio de la talla, la dificultad que se presentaba era conseguir reflejar el valor de la gravedad mediante el porexpán, un medio alternativo a los tradicionalmente usados (piedra o bronce) para transmitir ese sentido de lo que acontece. Pero precisamente, ese desafío resultaba fascinante: jugar con el carácter engañoso del material. En el panorama del arte actual, es “desconcertante la falta de sincronía entre la apariencia y la realidad. Podemos afirmar con cierta seguridad lo que las cosas nos parecen, pero casi nunca lo que son.”(Matía, P., Blanch, E., De La Cuadra, C., De Arriba, P., De Las Casas, J. y Gutiérrez, J. L. 2006, p.56)”. Entre las esculturas de los artistas presentes en esta investigación, pueden considerarse ejemplos de diacronía los trabajos de Nicola Hicks (hemos hablado de ella anteriormente). Sus obras finales, fundidas en bronce, presentan absoluta fidelidad a la creación original, en escayola y paja, de modo que nada

³¹ Curso 2002-2003, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes UCM. Asesores: Consuelo de la Cuadra González Meneses y de Fernando García Bermejo.

³² Me parece especialmente interesante, quizás por contener una *visión espacial*, algo connatural a la escultura, la historia del origen del budismo: “la reina Maya soñó que el elefante blanco, que procedía de la Montaña de Oro, entraba en su cuerpo. Este animal onírico tenía seis colmillos, que corresponden a las seis dimensiones del espacio indostánico: arriba, abajo, atrás, adelante, izquierda y derecha. Los astrólogos del rey predijeron que Maya daría a luz un niño, que sería emperador de la tierra o redentor del género humano. Aconteció, como se sabe, lo último. Nueve meses después de ese sueño, la casta reina dio a luz a Buda en los apacibles jardines de su palacio. Desde entonces, en el sureste de Asia se venera al elefante blanco. El color blanco significa humildad y el número seis es sagrado. El elefante blanco es en realidad de un color gris claro y goza de un verdadero culto en Laos, antaño llamada “reino del millón de elefantes”, en Myanmar (antigua Birmania) y en Tailandia.” Biblioteca mitológica. Consultada el 1 sep 2015, <http://www.conciencia-animal.cl/paginas/temas/temas.php?d=911>

parece desvelar la realidad que oculta, sobre todo cuando emplea una pátina blanquecina para figurar aún más el yeso propio de su gestación³³.

Volviendo a mi proyecto y en relación a lo dicho el éxito de la lectura final de la forma, dependía de lograr recrear mediante un material ligero, la contundencia y el peso propios de un elefante. (9.17)

El siguiente paso fue la cobertura con escayola y fibras naturales. Las arpilleras de distintos gramajes fueron un medio formal muy versátil para transmitir la sensación de piel y más allá de ésta, la musculatura interior. Cada pieza de arpillera debía ser cortada atendiendo a su destino anatómico. Después, una vez prendido con alfileres y horquillas el tejido sobre la superficie, necesitaba mimarlo para su proceso de ajuste, peinarlo o deformarlo, apretar su trama, o estirla hasta conseguir la dirección, tensión o distensión correctas (9.18) y cuando por fin veía la pieza mostrando su aspecto y posición adecuados, procedía a la fijación con escayola pincelada. A veces me parecía identificar ciertas conexiones con trabajos de taxidermia y, cuando pensaba en ello, me descubría tratando el retal de arpillera con una delicadeza y veneración propia de quien maneja reliquias. Entonces, sonreía para mí, y continuaba. Ciertamente, por aquel entonces, aún no estaba familiarizada con la labor de algunos de los artistas, partícipes en la presente tesis que acuden a la taxidermia como recurso auxiliar. Seguramente, aunque desde una visión escultórica muy diferente, mi sonrisa hubiera sido aún más amplia, teñida de complicidad, si hubiera tenido presente a Ángela Singer³⁴ y su manera de convertir al *animal-víctima* en *animal-santo* y *mártir*, diseñando la presentación de sus restos a modo de reliquia engalanada con filigranas de joyería.



9.17 Patxi. Proceso: talla final del poliestireno expandido (2002-03). Taller de vaciado. Edificio principal. Facultad de Bellas Artes. UCM.



9.18 Patxi. Proceso: detalle de ajuste de la arpillera (2002-03). Taller de vaciado. Edificio principal. Facultad de Bellas Artes. UCM.

A consecuencia del análisis de la piel y de estudiar sus connotaciones simbólicas, descubrí algo en el poema del elefante, un signo de absoluta solemnidad y que se percibe a través de la riqueza *textural* de la dermis. En ella, en su rugosidad agrietada parece latir independiente de la edad, una madurez innata; una especie de vejez precoz que infunde respeto y que se manifiesta también en la lectura marcada de determinadas partes de su estructura ósea (cráneo y crestas de la pelvis). Si párrafos atrás afirmaba a propósito de los chimpancés que en “ocasiones su actitud revelaba un desparpajo *de vuelta de todo* propio de aquellos que se saben conocedores de los secretos del universo”, podría decirse que en el caso de los elefantes, ellos no lo aparentan, no *posturean*”³⁵, a mi sentir realmente los conocen.

³³ Esta circunstancia la pude apreciar de forma directa a través de las obras de Nicola Hicks, expuestas por la Galería Angela Flowers, en ARCO-1997.

³⁴ Ángela Singer es una artista y activista cuyo mensaje ecológico tratamos en el capítulo 6.

³⁵ Es importante la presencia de este término por su relación con el mito poético, según el cual dice-se que *posturean* aquellos que aparentan ser algo que no es natural a su poema.

Retomando el proceso, una vez finalizada la interpretación del tegumento y la integración de texturas, resaltando o anulando en favor de la armonía entre éstas y el volumen (9.19), quedaba por afrontar la problemática del color, un tema muchas veces controvertido en el campo escultórico, ya que cualquier aportación cromática debe ser muy respetuosa con el volumen.



9.19 Patxi. Proceso: integración de texturas con escayola (2002-03). Taller de vaciado. Edificio principal. Facultad de Bellas Artes. UCM.

Independientemente del vínculo con el elefante mitológico, que ya se daba por supuesto desde un principio, había otros factores que igualmente apuntaba al blanco como la opción adecuada: blanco había sido el color de la primera estructura conformada con las diversas piezas de porexpán; blanca había sido la talla final, sintética y luminosa, sólo perturbada por los registros de las juntas de espuma de poliuretano que desvelaban la existencia múltiple previa a la unidad; blanco fue el color dominante durante el proceso de cobertura con vendas, fibras y arpilleras mojadas en escayola y sobre el blanco se siguió trabajando para que la superficie respondiera a la forma y las texturas a las tensiones. Atendiendo a todo ello decidí respetar ese color que me había acompañado desde el inicio de la experiencia y lo velé sólo a tono marfil mediante la resina de e-poxi filtrada en superficie para endurecer y preservar³⁶. El tiempo ya seguiría matizándolo con la huella de su paso. (9.20-21)



9.20 Patxi. Detalle (2003). Instalación Zoo-Aquarium Casa de Campo. Madrid.



9.21 Patxi (2003). Escayola, arpillera y resina sobre porexpán. Escayola. 264 x 160 x 330 cm Instalación Zoo-Aquarium Casa de Campo. Madrid.

Desde entonces, Patxi ha recorrido mucho mundo y se ha visto marcado por la experiencia de cada uno de los traslados. Un despiece de corte horizontal fue indispensable para posibilitar su salida del taller y para facilitar el transporte y montaje en otros espacios. (9.22) Cada nueva instalación requería el retoque de las juntas imitando la textura original. Su último viaje, el más atrevido, fue la subi-

³⁶ Realicé una investigación sobre tablillas preparadas al igual que la cobertura del elefante, y probé sobre ellas diversas disoluciones de resina de e-poxi y acetona, hasta encontrar las cantidades adecuadas. Determiné, que para que la mezcla no se quedará como una película superficial, y no brillara, pero tampoco fuera tan diluida en acetona como para llegar a atacar al pórex interior, la proporción ideal era 50% e-poxi catalizado x 50 % acetona.

da a lo alto de la Torre mudéjar de Garci Méndez en El Carpio³⁷. Lo sorprendente era pensar cómo había llegado hasta allí siendo el único acceso una escalera angosta. (9.23) Había que considerar su origen sagrado para imaginar cuáles habrían sido sus recursos. De una forma u otra no importaba mucho el cómo, lo primordial es que se le veía bien más cerca del cielo.



9.22 Patxi. (2003). Salida del taller de vaciado. Primer traslado.



9.23 Patxi (2010). Scarpia. Flora y Faunia. Torre de Garci Méndez, El Carpio. Fotografía de José María Hortelano.

Ahora³⁸, descansando de forma permanente en la Faculta de Biológicas de la UCM, su piel parece haberse oscurecido, está más curtida y quizás haya perdido frescura, confío que no *dignidad*.

Por las fechas de finalización del elefante (2003), iniciamos relación con otro parque biológico de la Naturaleza. Como espacio complementario al Zoo-Aquarium, Faunia³⁹, nos ofreció sus instalaciones y de ese nuevo contacto surgió el descubrimiento de criaturas que no había visto de forma directa hasta entonces: lémures de cola anillada, puerco-espines, ajolotes y armadillos⁴⁰.

En la corriente de los *bersos simples* y arropada por Faunia, me sentí pronto atraída por los armadillos, fascinada por el elemento clave de su ser: la armadura protectora flexible, formada por placas óseas móviles, a su vez recubiertas por estuches córneos, también llamados escudos. Asocié instantáneamente esa coraza articulada a la piedra, no sólo visualmente, sino también por concepto, pues al igual que esa cobertura supone un método de protección y conservación, la piedra es símbolo como vemos en el capítulo 3 de *conservadurismo*, conceptos todos ellos relacionados con aquello que permanece, que perdura en el tiempo. Valorando lo anterior, decidí que, en el *berso* que yo sentía, no encajaba la piedra-bloque tallada pues no es favorable al carácter articulado y que, por el contrario, sí lo hacían las piedras pequeñas como fragmentos para construir. Técnicamente volví a utilizar el recurso de la talla en pórex a modo de base de apoyo y después, configuré la coraza con piedras de pizarra y de río adheridas con cemento cola. *Armando I* (9.24), terminó siendo un interpretación muy personal de un armadillo, un tanto alejada del espécimen real. (9.25)

Tuvieron que transcurrir doce años para encontrarme cara a cara con los restos de la criatura que no había hecho otra cosa que intuir. Ocurrió en el Museo de la Evolución de Burgos en el marco de la exposición *Se fueron con el viento- La*

sexta extinción. Fue todo un impacto descubrir el gran parecido de Armando con *Holmesina septentrionalis* o armadillo gigante de finales del pleistoceno, participe en la muestra a través de su estructura ósea (esqueleto completo y coraza). (9.26) Se alejaba *Holmesina* en la escala, pues ésta era mucho mayor que la de nuestros actuales armadillos pudiendo llegar a pesar hasta 200 kg. Resultaba conmovedor observar que ese gran símbolo de lo perdurable había pasado a engrosar el grupo de los animales extinguidos. Meditando a posteriori sobre ello, me parece hermoso considerar que en la escultura se muestra la coraza arcaica y ruda, por estar liberada del estuche córneo que regula la superficie y la refina, y que por esa razón es más próxima en su aspecto a lo que queda de su antepasado, que a su referente actual. Y si voy más allá, pensando en el mito, me aventuro a decir que siento que, en su momento preferí ignorar la parte superficial, el *personaje* y destacar la pureza del *poema* del ser ancestral.⁴¹



9.24 Armando I, el Presentido (2003). Cemento , pizarra y piedras de río sobre porexpán. 28 x 30 x 50 cm



9.25 Armadillo común real. Foto de un espécimen actual.



9.26 Armadillo gigante *Holmesina septentrionalis*. Esqueleto completo y coraza. Florida. Pleistoceno final. Cosmo Caixa. fundación bancaria "la Caixa". Exposición *Se fueron con el viento. La sexta extinción*. (Cat.exp. Arsuaga, 2015, p.30).

Tras *Armando I*, estuve dedicada un tiempo al dibujo y al pequeño formato, siendo a finales de 2006, cuando regresé a la escala real, a la técnica de la talla en pórex y a la venerada temática de los primates. Sucedió a raíz de la propuesta de Juan Luis Arsuaga de interpretar un gorila siguiendo la misma lectura expresiva y técnica del elefante blanco. En un principio, la obra tenía como fin incorporarse

³⁷ Ocurrió durante las jornadas de intervención artística en el espacio natural y urbano en Scarpia, Flora y Fauna- 2010, dirigidas por Miguel Moreno.
³⁸ Facultad de Biológicas de la UCM, lo adquirió en 2003, y desde entonces lo ha cedido para su participación en las diferentes exposiciones. Merece un especial agradecimiento Antonio Tormo (por aquella época Decano de dicha Facultad).
³⁹ Fue fundamental la colaboración de Agustín López Goya, actual Director Técnico de Faunia.
⁴⁰ Son algunos ejemplos de las variedades que me sirvieron de apoyo para diversas obras de dibujo y escultura.

⁴¹ En base a esta idea, con cierto toque de humor poético, Ignacio Martínez Mendizábal rebautizó la escultura con el nombre de *Armando I, el Presentido*.

a la exposición itinerante *Atapuerca y la evolución humana*⁴² y debía enaltecer al simio, captar y traducir su integridad, su contundencia y su coraje. Desde el mismo momento que me hablaron de esa relación de cualidades, supe quién debía ser el modelo inspirador, un gorila que ya no estaba, pero cuya memoria había tenido ocasión de plasmar en dibujos tiempo atrás y que por su carisma me había causado una profunda impresión. (véase 9.27)

Bioko, como el resto de los gorilas que viven en el Zoo-Aquarium, pertenecía a la subespecie de costa *Gorilla gorilla gorilla*. Nació en Guinea Ecuatorial en 1980, y llegó al Pabellón de la Casa de Campo apenas un año después procedente de un decomiso en el Aeropuerto de Barajas. Atendido en sus primeros momentos en la enfermería del centro, y a pesar de no ser ese el medio natural de su especie, Bioko fue creciendo en perfecta armonía entre su *poema* y sus actos llegando a convertirse en su estado adulto en un gorila dominante excepcional, cuya sola presencia dejaba constancia de su liderazgo. Recuerdo perfectamente la primera vez que lo vi (1994) presidiendo imponente desde su trono escalonado; más adelante comprobé como era frecuente encontrarlo allí, sentado en lo más alto de las escaleras de la antigua instalación del recinto exterior. No sé durante cuánto tiempo nos estuvimos observando. Mantenía el ceño fruncido, pero no en un modo desafiante ya que tampoco tenía motivos pues nunca he dado el perfil de *gran amenaza*, menos aún para un gorila. Hoy reconozco lo que estaba ocurriendo: era el sencillo milagro de la *resonancia*. Su porte, su actitud, todo en él, era manifestación de *dignidad* pura. Debió de darse cuenta de mi reconocimiento y me estaba mostrando gratitud con la mirada, desde lo alto, como un auténtico rey de espalda plateada, pero con sincero respeto. (9.27)

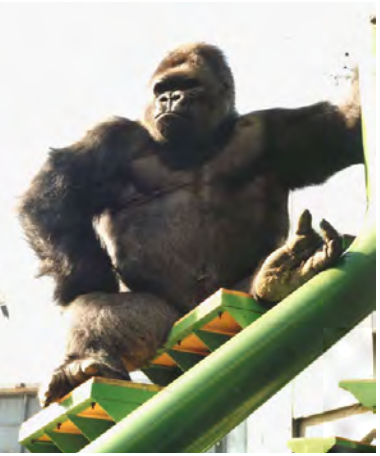
Bioko murió en 2002, dejando como sucesor de su liderazgo a su hijo Malabo, muy parecido a su progenitor en algunos detalles físicos, pero a mi juicio algo imprudente y caprichoso, quizás por su juventud. Con frecuencia alardeaba de agresividad, envistiendo lateralmente contra los cristales limítrofes de la instalación, con el fin de amedrantar al público. Debo decir en su defensa que casi siempre eran gestos merecidos pues he sido testigo de infinitos agravios por parte de los *Homo sapiens*, que me han hecho cuestionarme sobre ese concepto de *educación* del que tanto presumimos. Pero, no podía evitar compararlo automáticamente con Bioko, al que solamente le hacía falta recurrir a cierto tipo de *mirada* para imponerse. Sin ánimo de burlarme sino al contrario con cariño, confieso que ese gesto de Bioko me resultaba familiar, me recordaba al que solía mostrar mi madre combinado con un alzamiento de ceja, cuando de pequeña de forma inmediata, discreta y segura, precisaba “llamarme al orden” durante cualquier reunión social⁴³.

Atendiendo a la *mirada* como clave y afrontando el proyecto que precisaba iniciar, solicité de nuevo la colaboración del Zoo- Aquarium. El Parque, no sólo me facilitó el acceso a su interior durante los meses que me mantuve inmersa en el desarrollo de la obra⁴⁴, sino que además me cedieron un espacio-taller en el *Pabellón de los gorilas*. Se trataba de un habitáculo de cristal, antigua tienda de suvenires, una ubicación excepcional por su proximidad a los primates porque, aunque desde su interior no podía verlos, sí los escuchaba y sólo me hacía falta salir, rodear el taller y caminar unos diez metros para encontrarme frente a ellos en sus instalaciones de recreo.

Antes de proseguir con el desarrollo de la obra, es necesario presentar a la tercera incógnita de la ecuación y quizás, después de todo, la más importante. Niki, que a en aquella época tenía 20 años, era un imponente espalda plateada que arrastraba el trauma de un pasado dramático⁴⁵. Había sido a muy temprana edad víctima de un *sinpoesía* que lo había sometido y humillado. Hay que recordar, siguiendo los preceptos de nuestro *mito*, que los *predadores* actúan sobre las psiques que están libres de espinas foráneas (animales), atacándolas a través de seres humanos *desalmados*; también que estos últimos no tienen poder para per-

judicar el *poema* interior, pero que sí alcanzan a interrumpir (temporalmente en el mejor de los casos) la capacidad de actuar conforme a él (*la elegancia del alma*). Niki tuvo la fortuna de ser rescatado y acogido por el Zoo-Aquarium y dentro del grupo adoptado por una hembra llamada Nadia. Aunque creció y se desarrolló de forma ejemplar, la cicatriz de ese pasado vivido en *indignidad* lo frenaba para imponerse como líder del grupo. Imagino que me conmovía ver su limitación, más aún cuando se percibía dentro de él un *poema* de gran *belleza*. Seguramente por ello siempre me sentí afectivamente más cerca de él que de Malabo.

Apoyándome en estos tres pilares (Bioko, Malabo y Niki), reuní la información necesaria para diseñar y elaborar la maqueta tridimensional. (9.28). Opté por representar al primate sentado, como solía hacerlo Bioko, sobre una estructura similar a la de su trono escalonado. Me plantearon que quizás el soporte podía resultar frío, siendo más natural para un gorila una interpretación de carácter arbóreo. Pero mi visión era clara en cuanto que la obra no debía recurrir a elementos de tematización escenográfica que pueden conducir a veces a la imitación y a la falsedad. Para las criaturas del pabellón, criadas en cautividad, eran cercanos y familiares, y por lo tanto en cierta manera “naturales”, los diseños simples de las instalaciones de su patio de recreo.



9.27 Bioko sentado en las antiguas instalaciones del recinto exterior del Pabellón de los gorilas (1994). Zoo-Aquarium Casa de Campo de Madrid. Fotografía de la autora.

9.28 *Mirek* (2006). Maqueta tridimensional. Poliéster y cargas de metal. Estructura de madera. 34 x 20 x 18 cm

La maqueta fue aprobada y se establecieron los cálculos para su traslado a escala natural. El proceso partió de la talla directa en porexpán, en esta ocasión a partir de dos piezas macizas unidas entre sí que formaban un bloque de 150 x 150 x 150 cm. Esta forma de proceder es la tradicional en el ámbito de la escenografía, permitiendo proyectar la imagen del frente (*serrado*) y del perfil (*contraserrado*) de la obra sobre el bloque, dibujar el contorno y después seguir esas referencias para realizar el despiece con la ayuda de hilo de nicrom conectado a una batería (sistema más rudimentario). (9.29-31)

El proceso de devastado y la aproximación al volumen se realizaron de manera similar a la de la escultura del elefante con la ayuda de cuchillos y cepillos de alambre. Y también se repitieron los siguientes pasos de cobertura con arpillera peinada y consolidada con escayolas e integración de texturas. A diferencia de Patxi, en este caso, la interpretación no se limitaba a la piel sino que debía contemplar la estructura del pelaje.

En este punto del desarrollo ya se sabía que no iba a ser posible la incorporación de la escultura a la exposición *Atapuerca y la evolución humana*, pero se decidió seguir adelante con el proyecto confiando en que ya surgirían nuevas

⁴² Por problemas de logística (la pieza resultó en su conjunto demasiado grande para su transporte itinerante), la escultura no participó en dicha muestra, pero tuvo una trayectoria interesante como se ve más adelante.

⁴³ Mi agradecimiento a María García Bautista, mi madre, cuyo gesto de mirada y ceja sigue siendo espectacularmente poderoso.

⁴⁴ Desde abril de 2006 hasta junio de 2007.

⁴⁵ Tras su captura en África por traficantes de animales, lo introdujeron de forma ilegal en España, y vivió cautivo en un garaje, sufriendo malos tratos, durante sus primeros años de vida. La presión social propició su cesión al Zoo de Madrid, donde fue fundamental el amparo maternal de Nadia, una de las hembras del grupo.

propuestas a las que incorporar la obra. Además, estaba demasiado motivada para renunciar a semejante experiencia y eso que apenas podía intuir lo que me iba a suponer en mi relación con el animal.



9.29 Mirek . Proceso: proyección del serrado (frente) de la obra sobre el bloque de porexpán (2006). Interior del habitáculo-taller del Pabellón de los gorilas.



9.30 Mirek . Proceso: corte del bloque con hilo de nicrom (2006). Colaboración de Silvia Cabello.



9.31 Mirek . Proceso: despiece (2006).

Evidentemente me permitió aproximarme a Malabo, a Niki y al resto de su grupo, familiarizarme con ellos y presentir su propia percepción cuando se sentían observados. Y es que en el día a día desde fuera de mi habitáculo transparente, el público seguía mi quehacer, daba golpecitos en el cristal para reclamar mi atención al igual que hacía con los gorilas e incluso me ofrecían cacahuètes, que a veces, para sorprenderles, aceptaba.

Mi vivencia en la jaula de cristal salvando la distancia conceptual, me traía a la mente la acción de Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me*, conocida también con el nombre de *Coyote*, realizada en 1974, y que fue su primera performance en Estados Unidos (cap. 4). Como sabemos, durante la misma, tuvo que compartir un espacio aislado (separado de los espectadores por una malla metálica) con un coyote salvaje⁴⁶, con el que estuvo interactuando durante varios días, conversando y cediéndole objetos diversos. La convivencia entre Beuys y el coyote era la representación simbólica de un encuentro conciliador entre culturas: el conflicto americano con el indio.

En mi acción más humilde y menos arriesgada, latía también un conflicto, en este caso entre los primates: *Homo sapiens* y *Gorilla gorilla gorilla*. Un trance

que hablaba de sometimiento, de rescate y de superación, y mi responsabilidad era hacer las veces de *mediadora*, para registrarlo y hacerlo público, pero de esa circunstancia no fui consciente hasta más adelante.

Aunque ya he confesado que me sentía especialmente vinculada a Niki, ocurrió un episodio entre Malabo y yo que nos supuso un acercamiento o un cambio perceptivo de él hacia mí. Sospecho que de cierta manera ascendí en su escala jerárquica, y dejé de ser uno de esos seres molestos habitantes del mundo tras el cristal, para pasar a ser vista como una criatura amistosa similar en su estatus al de los cuidadores. El hecho aconteció porque tenía la costumbre de mostrar objetos relacionados con mi trabajo a los gorilas. Mientras que Beuys presentaba al coyote recursos simbólicos como telas de fieltro, guantes, una linterna, un bastón y diariamente el periódico *The Wall Street Journal*; en mi experiencia, yo enseñaba dibujos, bocetos, fotos, herramientas y lo que fue el desencadenante del cambio del punto de encaje (*des-encaje*) de Malabo: la talla en porexpán, ya finalizada. (9.32-33)



9.32 Malabo observando tras el cristal (2007). Fotografía de la autora.

9.33 Mirek. Presentación de la talla en porexpán a los gorilas del pabellón (2007).

Antes de su cobertura con vendas, arpilleras y escayola, la escultura en pórex, aunque voluminosa, era lo suficientemente ligera para que yo pudiera cogerla en brazos y desplazarla. Cargada con ella, decidí que era interesante ver la reacción de los gorilas. Me acompañaba cierto temor a que la entendieran como una amenaza, pues no deseaba que tuvieran un gesto violento, ni mucho menos traumatizarlos⁴⁷, por ello la senté sobre un banco a distancia prudencial del cristal limítrofe. Su mano izquierda quedaba a la altura de mi cabeza, pose que desde fuera reflejaba ciertos lazos de complicidad. A los pocos segundos apareció Malabo. Se sentó junto al cristal y con evidente curiosidad colocó sus manos a modo de visera, para enfocar la visión, evitar los reflejos de la superficie y estudiar mejor a la interesante pareja. No sé precisar cuánto duró la mutua observación, podría aventurarme a decir que fueron unos veinte minutos, tiempo durante el cual no apareció nadie más en escena, ni visitantes humanos, ni gorilas residentes. Tampoco sé que me motivó a poner fin y a retirarme, pero sentí que lo que tuviera que pasar, ya había acontecido. Regresé a mi habitáculo y coloqué de nuevo la talla en su posición de trabajo; entonces, algo me impulsó a volver al banco, esta vez sola, para comprobar si Malabo había retomado también sus actividades cotidianas. Lo encontré allí, y aunque ya no estaba sentado junto al cristal, se mantenía todavía bastante cerca. Giró la cabeza ligeramente para mirarme. Algo en sus ojos me transmitía una recién despertada simpatía hacia mí, entonces, mostrándome su mano derecha y llevándosela a la boca, en un gesto propio del leguaje de signos, me pidió una manzana.

⁴⁶ Según explicó Beuys, la acción fue el «complejo de coyote» que reflejaba: "...la historia de la persecución de los indios norteamericanos, además de la relación completa entre Estados Unidos y Europa [...]. Quería concentrarme sólo en el coyote. Quería incomunicarme, aislarme, no ver de Estados Unidos más que el coyote [...] e intercambiar roles con él." (Goldberg, R., 1996, p.151).

⁴⁷ Fui muy atrevida. Ahora sé por Temple Grandin lo devastador que puede resultar a nivel psicológico para un animal someterlo a un episodio de estrés: "cuando un animal se traumatiza, es imposible distraumatizarlo. Los animales nunca olvidan un miedo intenso".(Grandin, T., 2012a, p.211).

Relatando después el episodio a un biólogo, llegamos ambos a la conclusión de que seguramente había reconocido en la talla en pórex a un semejante gorila. Es curioso que el color blanco del material no hubiera supuesto un inconveniente. Se me ocurrían dos posibles razones: quizás, durante alguna sesión de juegos educativos o proyección de vídeos documentales, que son recursos que tengo entendido que solían utilizarse, le habían mostrado una imagen de algún gorila albino (se me ocurre Copito de Nieve), o bien, directamente había atendido a la forma y no había tenido en cuenta el color, cosa insólita considerando la extrema sensibilidad de los animales hacia los detalles⁴⁸. De una forma una otra, según mi apreciación, siento que llegó a la conclusión de que yo tenía trato cercano con los de su especie, y comenzó a relacionarse conmigo como si fuera una cuidadora más. (9.34)



9.34 Mirek. Proceso: detalle del trabajo en superficie de la escayola y la arpillera. (2007).

Finalicé la escultura justo a tiempo para que se inaugurara junto a la muestra *Animalística. Arte, Ciencia y Naturaleza*⁴⁹, celebrada en la Pirámide del propio Zoo-Aquarium. Fue posible gracias a la valiosa colaboración del equipo de apoyo de mis hermanas⁵⁰ y de una noche de intenso trabajo. Recuerdo que en el Pabellón de los gorilas reinaba una paz sobrecogedora que, durante las primeras horas excitadas por lo novedoso de la situación, no respetamos como debiéramos. Naturalmente, como cualquier vecino a quien se esté molestando en horas de sueño, los gorilas se manifestaron golpeando los muros y con *jadegritos*⁵¹ de protesta. Fue una llamada de atención, breve pero eficaz, a raíz de la cual nos mantuvimos concentradas, y en riguroso silencio hasta la llegada del día. (9.35)



9.35 Mirek. Mirek (2007). Escayola, arpillera y resina sobre talla en porexpán y estructura de metal. 230 X 130 X 130 cm. Exposición Animalística. Arte, Ciencia y Naturaleza. 25 Aniversario Zoo-Aquarium de la Casa de Campo de Madrid.

Aunque posiblemente, lo habitual sea dar a conocer el nombre de una obra durante su presentación y no llegando a su término, me ha parecido oportuno esperar a este momento, en el que ya se conocen todos los detalles sobre su gestación. Este *berso simple* se llamó Mirek, abreviatura de Miroslav, en honor al escultor checo Miroslav Dolezel y por el carácter de su significado: “paz y belleza interior”. Una licencia lírica para encabezar un proyecto cuyo principal objetivo siempre fue el de realzar la integridad del primate.

La escultura, tras su salida del Zoo, hizo su particular recorrido expositivo. Del Zoo-Aquarium (9.36) a la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla⁵², (9.37) de allí a la Facultad de Bellas Artes⁵³ y por último a Guanajuato, México, donde se quedó de forma permanente en el Instituto Nacional de Cultura, después de su participación en la muestra *Ya cambios climáticos / México 390 PPM / Planeta alterado*, acogida a la *Expo Guanajuato 2010*, organizada en conmemoración al Bicentenario de la Independencia.



9.36 Mirek (2007). Escayola, arpillera y resina sobre talla en porexpán y estructura de metal. 230 X 130 X 130 cm. Exposición Animalística. *Diálogo a través de la historia*. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.

9.37 Niki en el Parque de la Naturaleza de Cabárceno (2008). Fotografía de la autora.

Aunque no pude asistir a la inauguración del evento en México, me resulta fácil visualizar a Mirek allí, interactuando de forma similar a como lo hizo en la Biblioteca Histórica, o en los pasillos de la Facultad; manifestándose en un entorno que por naturaleza no le es propio pero, eso sí con orgullo y serena determinación. En el transcurso de la presente tesis, he constatado que son muchos los artistas que sitúan su particular fauna en recintos humanos, buscando precisamente la armonía a través del contraste. David Rivalta, es uno de ellos (cap. 8); cabe recordar su grupo de gorilas, seis individuos a tamaño natural y en diversas posiciones, situado en el patio octogonal del Palacio de Justicia en Rávena⁵⁴. Parte del impacto de la obra proviene de la puesta en escena, basada en la disparidad que se percibe entre la austeridad del palacio de justicia y la energía primordial de las esculturas. Parece un reclamo de justicia en pro de la lucha por el Proyecto Gran Simio. Recuerda la novela el *Planeta de los simios* de Boulle o algunas escenas de sus versiones cinematográficas, de tal modo que uno se plantea si, su irrupción en el edificio muestra el deseo de entablar una charla cordial en base a sus derechos, o si en lugar de ello es un levantamiento para comenzar la rebelión contra la humanidad. En cualquier caso, sucede algo inusual en la coexistencia de estas dos criaturas en ese determinado lugar. Desde un visión escultórica opuesta, otro ejemplo son las instalaciones de la artista y fotógrafa Sandy Skoglund (cap. 7); escenarios contruidos para ser fotografiados y en los que avienen animales, humanos y/o vegetales; una realidad física que parece evocar una realidad psíquica donde lo real y lo onírico dialogan en consonancia.

Antes de pasar al siguiente *berso simple*, debo relatar un último acontecimiento que resultó ser esencial para completar el sentido de la obra. Me reencontré con Niki un año después (2008), sin esperarlo, durante una visita al Parque de la Naturaleza de Cabárceno⁵⁵. Lo reconocí al instante, a pesar de que algo sustancial había cambiado. ¡Estaba radiante! Confirmé su identidad con los

⁴⁸ Una de las diferencias claves que señala Temple Grandin entre los animales y el hombre se refiere a su forma de percibir el mundo: las percepciones sensoriales de los humanos (no autistas) tienden a la abstracción, mientras que las de los animales (y los autistas) se concentran absolutamente en los detalles. (Grandin, T., y Johnson, C., 2012).

⁴⁹ Exposición colectiva organizada por el grupo de investigación UCM *Arte, Ciencia y Naturaleza*, en colaboración con el Zoo-Aquarium de la Casa de Campo (junio, julio y agosto de 2007).

⁵⁰ Marina y Silvia Cabello, ayudantes incondicionales en todos y cada uno de mis proyectos.

⁵¹ Término acuñado por Will Self en su novela *Grandes Simios* para referirse a los sonidos propios del lenguaje de la *chimpanidad* (según el argumento, una población mundial de género chimpancé, más evolucionada que la de los humanos). (Self, W., 1997).

⁵² *Animalística. Diálogo a través de la historia* (septiembre-octubre de 2007).

⁵³ UCM (enero 2008).

⁵⁴ Período de exposición de 1998 a 2002.

⁵⁵ El Parque de la Naturaleza de Cabárceno, localizado en Cantabria, no es un parque zoológico convencional. Asentado sobre una antigua explotación minera de una extensión de 750 ha, fue intervenido por el hombre para convertirlo en un espacio donde pudieran coexistir en régimen de semilibertad un centenar de especies animales. Por la calidad de sus instalaciones está muy bien valorado por los organismos que supervisan el bienestar animal.

cuidadores, que me pusieron al corriente de que había sido trasladado, junto a Nadia, su madre adoptiva, poco tiempo después de mi marcha del Zoo. Me miro mostrándome un trozo de pimienta roja con una sutil sonrisa satisfecha. Estaba clarísimo que me había reconocido, pues con complicidad me mostraba el fragmento de color chillón como la medalla⁵⁶ de un triunfo que ambos conocíamos. Inmortalicé el momento como testimonio de ello... y... lloré. (9.37)

Me resulta difícil expresar lo que me supuso aquel encuentro, verlo transcendido y feliz en el amplio recinto de su nuevo hogar ejerciendo su natural papel de líder. Y me asaltaron las dudas ¿Mirek era un homenaje a Bioko o había sido un *presentir* de Niki? Posiblemente era el confluir de ambas cosas. Trabajé a partir de Niki tratando de evocar la *dignidad* de Bioko y terminé intuyendo la suya propia, aquella que él mismo, llegado su momento, en el entorno⁵⁷ y con la compañía adecuada, iba a poder por fin mostrar. Había sido *presentido*, no hacia atrás, como fue el caso de *Armando I*, localizando su identidad en el ser ancestral, sino hacia el futuro, hacia un Niki sublimado, radiante en la expresión de la *elegancia de su alma*.

Es curioso pensar que Mirek, casualmente, encontrara su lugar definitivo en México, en el encuadre de una muestra que ensalzaba precisamente el ideal de *liberación*.

Muy *vibrada* por la *resonancia* junto a los gorilas, han transcurrido unos años (hasta la actualidad), en los que he ido abordando la creación impulsada por el interés por descubrir nuevas criaturas y experimentar con resinas y materiales de reciente incorporación al campo de la escultura que se puede apreciar más adelante, a propósito de los *bersos compuestos* y las *fábulas*. En el ámbito de los *bersos simples*, me he entregado asiduamente al dibujo, especialmente en series temáticas (*Toros*, *Primates*, *Pavus cristatus*, *Gallus gallus*) y al bajo, medio y altorrelieve (*Biodiversidad*, *Fondos marinos* y *Abyssal Fisher*). No había vuelto a realizar un *berso simple* de gran formato hasta este último año y precisamente adoptando el mismo perfil expresivo, y mediante un proceso técnico similar al de las esculturas del elefante blanco y del gorila.

Nuevamente la iniciativa surgió de la mano del Juan Luis Arsuaga, en esta ocasión, como encargo para el Museo de la Evolución Humana en Burgos. El objetivo era la interpretación escultórica a tamaño natural de un espécimen de *Ursus deningeri*, nombre científico de un antecesor de los osos de las cavernas que habitaba en la Sierra de Atapuerca hace unos 430.000 años. Hoy en día disponemos de un valioso testimonio de la memoria de esta especie: una gran riqueza de restos fósiles; se calcula que podrían pertenecer a más de doscientos esqueletos diversos, todos ellos recuperados durante las campañas de excavación en la Sima de los Huesos del yacimiento de Atapuerca, también llamada por esta razón, Sima de los Osos. De hecho parece ser que fue esta excepcional localización de fósiles lo que reclamó la atención de los paleontólogos y los condujo al descubrimiento del primer fósil humano en 1976. (Martínez, 2015). Cabe destacar como uno de los principales tesoros de la Sima, un cráneo completo en increíble estado de conservación que corresponde a un ejemplar adulto conocido familiarmente por el apodo de Isidro.

Fue fundamental contar con el asesoramiento del Equipo de Investigación de Atapuerca⁵⁸ con el fin de obtener los datos anatómicos conocidos a partir del estudio de los restos fósiles. Esta información resultaba clave para elaborar una maqueta tridimensional, ya que no disponíamos de ninguna referencia de otro género, pues la escultura estaba destinada a convertirse en la primera representación de *Ursus deningeri*. Esta circunstancia conllevaba muchísima responsabilidad, pero al mismo tiempo era un desafío estimulante, considerando además que el propósito que se perseguía era una evocación y no una réplica naturalista tradicional, de modo que sin desatender cuestiones de rigor científico podía trabajar con total libertad plástica.

Me rodeé en mi lugar de trabajo de todo el material visual que me fue posible recopilar, especialmente en base a la postura que deseábamos: erguido, sin torsión, con la patas ligeramente alzadas y las garra relajadas. Quería huir de esa tendencia que asocia lo prehistórico a la agresividad extrema, cercana a los artistas animaliers del siglo XIX, pues a mi entender la manifestación de la *dignidad*, aunque sea en lo *salvaje*, no precisa de alardes de fiereza, como recordamos, sin ir más lejos el caso de Bioko). Es decir, no es necesario, es incluso inconveniente, recurrir a la *bestialidad* cuando lo que se desea es mostrar la nobleza de la *animalidad*.

En un principio, de cara a la documentación estudié diversas especies de osos actuales, pero más adelante me centré en el que fue, por compartir cierto grado de semejanza, mi punto de apoyo central, el oso pardo ibérico, pariente lejano del de la Sima, que podía observar de forma directa en el Zoo⁵⁹. Eso sí, debía tener en cuenta que *U. deningeri* tenía un tamaño mayor y ciertas diferencias morfológicas, como por ejemplo, el escalón frontal en el cráneo más acentuado.

Por limitaciones temporales y para abordar técnicamente el desarrollo de la obra, realicé en esta ocasión, no una simple maqueta, sino un prototipo definitivo a 40 cm de altura, destinado a ser ampliado por pantógrafo tridimensional a su escala definitiva (210 cm)⁶⁰ (9.38-40)



9.38 *Ursus deningeri*. Prototipo en plastilina (2015). 40 x 19 x 17 cm



9.39 *Ursus deningeri*. Proceso: piezas en porexpán, recién salidas del pantógrafo tridimensional (2015).



9.40 *Ursus deningeri*. Proceso: detalle de la ampliación en poliestireno expandido. (2015). 210 x 100 x 90 cm Nave-taller de Troppovero.

⁵⁹ Una vez más recurriendo a su colaboración.

⁶⁰ Fue una labor de gran calidad técnica la desempeñada por Sven y Jan Nebel de la Empresa Troppovero.

⁵⁶ Desde que conozco la labor de Temple Grandin, siempre que pienso en *medallas*, visualizo su ritual de auto-imposición de *medallas-vaca* a modo del reconocimiento de trances superados. (Grandin, T., 2011, p.154)

⁵⁷ Curar la psique a través del entorno es la esencia de lo que promulga Hillman en *El pensamiento del corazón*. (Hillman, 1999).

⁵⁸ Mi especial agradecimiento a la colaboración de Nuria García y Elena Santos, que me asesoraron sobre los datos conocidos de su fisiología, información fundamental como punto de partida para establecer conexiones y diferencias anatómicas con especímenes actuales.

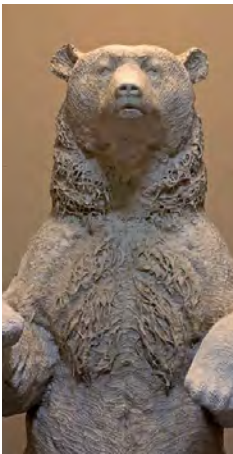
De este modo obtuve la pieza directamente en porexpán evitándome el proceso de talla. Disponía de un mes para la cobertura e interpretación del pelaje del oso, mucho más complejo en cuanto a calidades como longitud, direcciones y espesor que mis proyectos anteriores. Tuve que recurrir a diversas arpilleras, a redes de yute, por ofrecer éstas una trama de mayor grosor y abertura, llegando incluso a precisar intervenirlas retejiendo sobre ellas fibras auxiliares de cara a la integración de texturas.⁶¹ (9.41-43)



9.41 *Ursus deningeri*. Proceso: cobertura con arpilleras. (2015). Estudio-Espacio Naranjo.



9.42 *Ursus deningeri*. Proceso: Marina Cabello retejiendo las piezas de arpilleras (2015). Estudio-Espacio Naranjo.



9.43 *Ursus deningeri*. Proceso: interpretación del pelaje (2015). Estudio-Espacio Naranjo.

Pero toda esta experiencia fue más sensible de lo que si se atendiera únicamente a lo hasta aquí expuesto podría dar la impresión. Por ello, ya planteadas las cuestiones científicas y técnicas, siento que es el momento de hablar de aquellos aspectos esenciales en los que late el nexo de unión con el mito.

Es una idea generalizada que el análisis de cualquier hecho, a una cierta distancia temporal, facilita el entendimiento del mismo. Siempre he tratado de tenerlo presente, pero confieso que en el ámbito de mi obra la investigación de esta tesis ha sido el desencadenante que lo ha llevado a la práctica. Así, he detectado en este último *berso simple*, una diferencia de carácter cuantitativo que tiene que ver con el protagonismo de la carga poética de los espacios que me acompañaron durante la gestación. Y no es que en el caso del gorila, por poner un ejemplo, no fuera importante el Pabellón del Zoológico como lugar de *encuentro y experiencia poética*, es sólo que entonces el *poema* de los primates brillaba tanto para mí que me deslumbraba por encima de todo lo demás. Por otro lado en aquella ocasión se trataba de la evocación de individuos concretos, y ahora el cometido era de diversa índole: debía invocar oníricamente a una criatura extinta hacía ya miles de años. En este aspecto se acercaba más al proyecto de *Armando I* que, como ya dijimos, condujo a intuir a su antecesor, pero ocurría que podía establecerse una gran diferencia: mientras que el *presentir* del antepasado del armadillo actual se desencadenó accidentalmente, en el caso del oso de la Sima hubo por mi parte una búsqueda consciente, pues viajé a su encuentro, y no sólo eso, sino que además tuve la fortuna de que me facilitaran el acceso al mismísimo corazón del origen⁶². Por todo ello, comprendo que posiblemente sobrevino en mí un cambio en el *punto de encaje*, favorecido por la influencia directa del paraje donde se recuperó la memoria del *Ursus deningeri*; allí donde hasta hacía muy poco había dormitado el *genius loci*⁶³, aguardando el momento de desvelarnos su presencia en el mundo *tiempo ha*: el propio *genio del lugar* de la Sierra de Atapuerca, en otras palabras, su *poesía*⁶⁴.

⁶¹ Hizo un gran trabajo en este sentido mi hermana Marina, ayudante incondicional.

⁶² Me acompañó en el viaje el paleontólogo Ignacio Martínez Mendizábal, quien precisamente interviene anualmente en las campañas de excavación participando en la recuperación de los restos fósiles.

⁶³ Véase sobre el *genius loci* Remón, J. F. (1998). *La invención del genio del lugar*. En J. Maderuelo, J. (dir.) (1998). *El jardín como arte. Arte y Naturaleza*. Huesca. 1997 (actas, 3). Huesca: Diputación de Huesca (pp. 195-206).

⁶⁴ Cabe recordar que, de acuerdo al *mito poético*, todo aquello que es del mundo dispone de *poesía*, o lo que llaman otros, como Hillman, *alma*.

Imagino que los años transcurridos, determinadas vivencias, el natural proceso de madurez, todo y nada en concreto había conducido a la predisposición que permitió el *desencaje*. Incluso puede que por tratarse de la tercera obra de gran formato afrontada de forma similar me permitiera cierta relajación para salirme de la criatura, atender al entorno e impregnarnos autora y obra de él.

Pero siento que se da la coincidencia de que todos los lugares por los que la escultura y yo pasamos durante su proceso contribuyeron en mayor o menor medida al cambio perceptivo, porque cada uno de ellos, de alguna forma, eran señales sobre un mapa que conducían a una cueva.

Primero fue el taller, estudio alquilado durante un mes en el Espacio Naranjo del barrio de Tetuán, una antigua vaquería reinventada a modo de comunidad multidisciplinar de artistas independientes. Llegué allí junto a la ampliación de pórex, el prototipo de escayola, mis herramientas y todo el material necesario (documental y de construcción).⁶⁵ Los días solían tener un despertar tardío que llegaba con el rumor de los eventos que se celebraban en el espacio común al fondo, el punto más iluminado, el resto permanecía generalmente al cobijo de la penumbra. Las paredes del pasillo central eran testimonio de la libertad de expresión reinante (pintura urbana, instalaciones escultóricas, intervenciones gestuales, etc.). Por muchas razones aquello me recordaba los lugares primigenios de refugio, de reunión del grupo, de manifestaciones artísticas rituales... enclaves ancestrales de una primera tecnología de la comunicación: las cuevas del paleolítico. (Martínez, I.,2012). (9.44)



9.44 Pasillo central del Espacio Naranjo (2015). Fotografía de la autora.

Cumpliendo el plazo de finalización, la obra, a falta de la aplicación de resina y de la valoración cromática, quedó dispuesta para su traslado a Burgos⁶⁶. Ambos, oso y artista, realizamos el viaje a la par, pero en diferentes medios de transporte. La escultura llegó directamente al MEH y fue depositada en el almacén del sótano del edificio. Por mi parte, me aguardaba la Sierra de Atapuerca, *Cordillera*, como la llaman algunos, como señal de respeto a su importancia.⁶⁷

En el Yacimiento, la Trinchera del ferrocarril nos condujo a la Sima del Elefante desde donde se podía descender a un nivel inferior para apreciar su magnitud; de ahí, nos dirigimos a la Galería y entramos a la Covacha de los Zarpazos, enclave en el cual te encontrabas frente a una pared de sedimentos de increíbles tonalidades pardas y rojizas; después llegamos a la Gran Dolina y subimos a lo más alto que permitía el andamiaje. El recorrido incluía zonas no accesibles en el círculo ordinario de visitas lo que te hacía sentir el privilegio de ser invitado a compartir un gran secreto. Hasta ese momento podía destacar dos cosas que me habían causado una gran impresión, una cuya existencia no sospechaba era el sonido del viento sobre la estructura de andamios, constante y rítmico, casi hipnótico concretamente en la Sima del Elefante, y la segunda con la que sí con-

⁶⁵ Y un poster de Raphael (el cantante, compañía que me resultaba imprescindible, aunque no tuviera causa justificada).

⁶⁶ Antes de abandonar Madrid, estuvo durante un tiempo en el taller del escultor y herrero Francisco Iglesias Sanz, con el fin de ajustar y construir la base de apoyo y acompañamiento para su instalación. El arquitecto Adolfo Casas Martín realizó un excelente y original trabajo de diseño, orientado a la ubicación definitiva de la escultura en los espacios interiores del MEH.

⁶⁷ Ignacio Martínez en sus conferencias, en todo de humor afectivo, explica que, la Sierra de Atapuerca, debido a la cantidad e importancia de los restos fósiles hallados en sus yacimientos, debería ser ascendida en su estatus y condecorada con el título de *cordillera*.

taba, pero no tenía idea de su alcance, era la imperiosa presencia del color. Todo se debía a que las fisuras e irregularidades en la roca caliza se hallaban rellenas con sedimentos compuestos por toda una variedad cromática de arcillas. Los tonos óxidos, ocres, pardos y rojos eran los protagonistas, otorgando a la piedra un carácter cálido poco común en ella. La resonancia con el *poema* del lugar se había iniciado, pero reinaba tal serenidad que la experiencia parecía acontecer ralentizada. (9.45)

Y fue en la última localización del recorrido, el Portalón, entrada al Complejo de la Cueva Mayor, donde el *genius loci*, la *poesía* del paraje, me situó cara a cara con el *poema* del *Ursus deningeri*; el *punto de encaje* por fin estaba colocado en la posición correcta. Se daba la circunstancia de que la cueva me proyectaba la misma paz que la máquina de los abrazos de Temple Grandin y ¿cómo podía imaginar que ella sería la mediadora que me revelaría el mensaje que guardaba del oso mantenido en su seno?⁶⁸



9.45 Sima del Elefante. Yacimiento de Atapuerca. Burgos.



9.46 Una de las huellas de oso *Ursus deningeri* conservada en arcilla que se encuentra en la Sima de las Oseras, anexa a la Sima de los Huesos. Fotografía de Javier Trueba. Madrid Scientific Films.

Este viaje al encuentro del animal me resultó familiar y asociable a las acciones de Olly y Suzi (cap.6) que como hemos visto viajan persiguiendo el encuentro directo con el animal en el marco real de su ecosistema, tratando de divulgar mensajes ecológicos en pro de la protección y conservación de especies. Frente al animal y con su colaboración llevan a cabo una reflexión plástica (dibujo-pintura) que ceremonialmente ofrecen a la criatura para que ella, libremente certificando su *todavía* presencia en el mundo deje su firma (mordisco, zarpazo, etc.). Un ejemplo interesante, de cara al proyecto que estamos relatando, es el que se conoce por *Champa Kali*, realizado en Nepal en 2001. La forma semicircular que quedó impresa en la parte inferior de la obra es la propia huella de barro dejada por el elefante que caminó sobre la superficie del papel. Curiosamente disponemos de un testimonio parejo de la memoria de *U. deningeri*, registros húmedos, tan frescos que parecen recién impresos, de las garras del oso sobre la arcilla que rellena y recubre las grietas de la pared de la Sala de las Oseras, contigua a la Sima de los Huesos.⁶⁹ (9.46)

El cráneo de Isidro, excavado en la arcilla y así recuperado, contaba la historia de un oso (9.47-48) que buscando en el interior de la cueva un rincón agradable para su descanso de invierno, se había precipitado accidentalmente en una trampa mortal, un pozo sin salida de aproximadamente 13 metros de caída. Parece que muchos sufrieron también el mismo fatídico destino. Se calcula, por la magnitud del osario encontrado, que fueron más de doscientos individuos los que

llegaron a perecer en su lecho. Estremece pensar que la misma cueva que los condujo a la muerte, los arropó para su conservación y los devolvió de nuevo a la vida, revelando su existencia, mucho tiempo después. Para Olly y Suzi, *Champa Kali* continuará hablando de la presencia del amenazado elefante asiático en un momento futuro, cuando desgraciadamente haya pasado a formar parte de la lúgubre lista de los animales extintos.

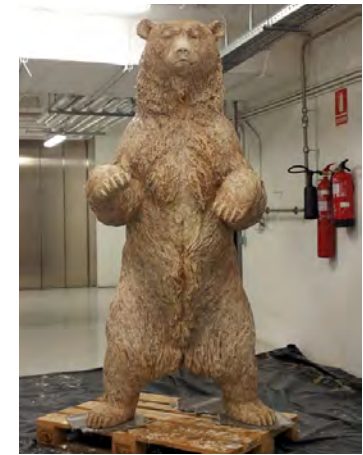


9.47 Restos fósiles de un *Ursus deningeri* (cráneo) durante su recuperación en la sima de los Huesos. Fotografía de Javier Trueba. Madrid Scientific Films.



9.48 Ignacio Martínez excavando en la Sima de los Huesos (2015). Fotografía de Javier Trueba. Madrid Scientific Films.

Tras abandonar la Sierra de Atapuerca, *vibrada* en esta ocasión por el entorno, me trasladé a Burgos con el fin de abordar la parte de la escultura que aún me faltaba. A esas alturas estaba decidida a defender una valoración tonal que respirara acorde a los colores del yacimiento. De este modo en el sótano-cueva-almacén del MEH, partiendo de que no se trataba de una réplica⁷⁰ disolvimos en resina pigmentos esenciales a la piedra caliza y a la arcilla, y filtramos el resultado para fortalecer la superficie, y a la par, transferir a la escultura el *espíritu del lugar*.⁷¹ (9.49)



9.49 *Ursus deningeri*. Proceso: detalle de la ampliación de resina con pigmentos (2015). 210 x 100 x 90 cm

Con vistas al diseño expositivo de la muestra a la que la obra iba destinada, me pidieron que ideara la manera de sugerir espacialmente una *cueva*. En principio mantenía cierta desconfianza, pues la inclusión de un elemento escenográfico podía restar seriedad al conjunto. Pero, reflexionando sobre el concepto de *caverna* en su dimensión metafórica, juzgué que podía ser un recurso oportuno, siempre y cuando se alejara de una recreación imitativa y el material fuese con-

⁶⁸ Imagino que la oscuridad repentina que allí encontré, por puro contraste con el exterior, fue un descanso que me ayudó a grabar lo vivido, e interiorizarlo.

⁶⁹ García, N., Fauna- *Sima de los Huesos*. Consultada el 14 de septiembre de 2015. http://www.atapuerca.tv/atapuerca/fauna_huesos.

⁷⁰ Factor que hubiera condicionado que se recogiera el color real del pelaje del *U. deningeri*, que por otro lado, tampoco se conocía.

⁷¹ Me ayudó en este cometido Milagros Algaba, responsable del comisariado de la muestra junto a Juan Luis Arsuaga Ferreras.

natural a la escultura. Así, me pareció que el mejor camino era construir una instalación con los mismos tejidos naturales que habían participado en el oso. Seleccioné para ello arpilleras de diferentes gramajes y tipos de estopa de lino, cáñamo, yute y coco, algunas debían además ser más vastas que las empleadas en el pelaje. Esta última variedad de redes orgánicas de yute y coco la encontré en el sector de la jardinería, en el género de productos para la restauración ambiental. Los comerciales me informaron que las redes naturales están orientadas para proteger la capa fértil del terreno y contener las semillas hasta el inicio de la vegetación y que, después cuando se degradan pasan a formar parte de la materia orgánica del terreno.

Esas características, podían dialogar en sintonía con nuestro discurso en favor de la conservación de la biodiversidad. Un mensaje que deseaba anunciar que la recuperación de los restos fósiles de las especies extintas, por el hecho de reconocer su existencia, logra retornar a la vida, al menos, si no el animal, sí su memoria, y además colabora en la concienciación sobre el peligro que acecha a la fauna que todavía conservamos. Recuerdo la impresión que me causó conocer la historia del desaparecido lobo marsupial *Thylacinus cynocephalus*, tilacino o lobo/tigre de Tasmania, exterminado en su lugar de origen por la persecución de granjeros y cazadores de recompensas, además de a causa de otros factores. Fue hace tiempo, viendo una filmación en blanco y negro, rodada en 1933 por el naturalista David Fleay, que mostraba en cautividad a Benjamín, nombre afectivo del último espécimen vivo conocido. El tilacino estuvo en el zoológico de Hobart, donde falleció tres años más tarde, al parecer por negligencia. Desde 1996, en Australia, cada 7 de septiembre, se celebra el *Día nacional de las especies amenazadas (National Threatened Species Day)*, a modo de denuncia y conmemoración de su muerte. Precisamente durante el montaje de la instalación de la cueva en MEH, en el marco de la exposición *Se fueron con el viento- La sexta extinción* se proyectaba dicho documental, junto a un ejemplar real naturalizado⁷² del tigre de Tasmania. Me pareció una coincidencia muy reveladora.

El reencuentro con el lobo marsupial lo consideré un gesto de aprobación a nuestro proyecto, y por extensión al uso de la arpillera en todas sus variedades, gracias a su disposición para la conservación. Pensando que aquello que conserva retiene al calor que favorece la vida, y por lo tanto protege del frío, volví al referente original: la *caverna* como refugio. Pero es que además, me reafirmó más en la elección, tomar conciencia de que las redes naturales compartían paralelismos semánticos con el fieltro de las instalaciones de Beuys (cap.4). Para él, este material era un recurso chamánico lleno de significado y trascendencia, debido a sus propiedades regenerativas y mágicas. Lo utilizaba para protegerse e incomunicarse y lo asociaba a la piel del animal: “En el animal, la piel es poder o fuerza que absorbe lo caliente y rechaza lo frío” (Cimaomo, G., 2005).⁷³

Preguntando en relación al uso, origen, fabricación y aplicaciones de la arpillera, me contaron una curiosidad muy oportuna. En el proceso de fabricación, era corriente sumergirla en queroseno para alejar de la misma a cualquier tipo de parásito indeseable. Por lo tanto podía aislar al igual que el fieltro de la infiltración de influencias externas. En resumen, el poema del fieltro era muy similar al poema de la arpillera, por participar en su esencia de calidez vivificadora y carácter preservador.

Teniendo todo ello presente, nos dedicamos⁷⁴ durante varios días a colgar metros de arpilleras y redes, superponiendo piezas de tejido insinuando oquedades y salientes, y todo tipo de irregularidades propias de una sima. Cuando finalmente integramos la escultura en el entorno expositivo, el olor dulce del material se concentraba en el ambiente y una especie de polvo espesaba el aire y enturbiaba ligeramente la atmósfera. Faltaba recrear el misterio, restar luz para buscar una penumbra barroca y dramática. (9.50-51)



9.50 Instalación-cueva. Proceso: Milagros Algaba colgando arpillera desde lo alto de la escalera (2015). Sala de Pieza Única. MEH.

9.51 Instalación-cueva. Proceso: detalles (2015). Sala de Pieza Única. MEH.

La obra se inauguró en el pasado mes de julio en la Sala de Pieza Única del Museo de la Evolución Humana, haciendo dialogar en el mismo espacio el cráneo de Isidro, una proyección audiovisual de Javier Trueba⁷⁵ y la interpretación de *Ursus deningeri* a tamaño natural. Todo, en el abrazo de una *cueva-caja de vacas de lino, yute y coco* y bajo el título *La Sima de los Osos*. (9. 52-53)



9.52 *Ursus deningeri*. Instalación en cueva (2015). Escayola exaduro, fibras naturales y resina sobre talla en poliestireno expandido. 210 x 100 x 90 cm Sala de Pieza Única. MEH.

9.53 *La Sima de los Osos*. Inauguración. En primer plano, el cráneo de Isidro; al fondo, Juan Luis Arsuaga (2015). Sala de Pieza Única. MEH.

Ahora, para los que la quieran visitar, la caverna de piedra y barro se adivina en la calidez de un tejido que arropa para transmitir paz y que incuba para llevar al renacer.

Bersos compuestos

Revisada la selección de los *bersos simples*, es el momento de abordar el segundo de los grupos, el de los *bersos compuestos*, que como adelantamos, nacen de la *experiencia poética* con individuos que acogen en el interior de su *burbuja* la maravilla de un *poema dual*. Mi atracción por ellos creció paralelamente a la investigación en el campo de los discursos ecológicos, que me condujo al descubrimiento de la biotecnología como nueva herramienta de investigación plástica. Hemos visto (cap.6) que el *arte transgénico* empieza a difundirse como una nueva rama de la creación. En este sentido, *personajes* de la talla de Eduardo Kac, incitan al debate ético, proclamando el derecho del artista a disponer

⁷² Quizás, en un futuro, gracias a la piel que se conserva en los ejemplares naturalizados, se pueda obtener información genética para intentar devolver la vida a los lobos marsupiales, pero es mucho más complicado que en el caso del mamut porque no existen parientes próximos, imprescindibles para la clonación. (Arsuaga, J. L., 2015).

⁷³ Viene de nuevo al hilo del discurso recordar la acción de Joseph Beuys I Like America and America Likes Me (cap. 4, p.), en la que hizo que le trasladaran a su llegada a Nueva York directamente a la galería, completamente envuelto en fieltro, para evitar contaminarse con cuanto lo rodeaba.

⁷⁴ Milagros Algaba, colaboró conmigo, tanto en el diseño, como en el montaje de la instalación.

⁷⁵ Madrid Scientific Films.

de la manipulación genética para diseñar organismos mixtos vivientes (humano-animal, animal-vegetal, vegetal-humano), siempre y cuando haya un compromiso firme y una responsabilidad hacia las nuevas formas de vida.⁷⁶ Otros, como Thomas Grünfeld, estimulan la polémica sobre los posibles resultados de esas prácticas, recurriendo a la taxidermia para componer monstruos y quimeras mediante la combinación natural de fragmentos de distintos animales muertos.⁷⁷ Y en relación al mismo discurso, y al vínculo -arte, ciencia y naturaleza-, algunos, como Patricia Piccinini, idean seres fabulosos, de acuerdo a técnicas y materiales escultóricos, pero jugando con la ambigüedad de lo que no es, pero parece viviente.⁷⁸ (cap.7)

Contraria a cualquier tipo de manipulación genética que por puro capricho humano se pueda realizar⁷⁹, dirigí la mirada al mundo natural y rastree cielo, mar y tierra, a través de cualquier medio que me pudiera documentar en cuanto a la localización de animales mixtos y milagrosamente reales. Gradualmente fui conformando mi propio gabinete de curiosidades con una colección de seres de esencia y aspecto híbridos, cuyos nombres definen la particularidad de su doble condición: grillo-topo, hormiga-panda, pez-tigre, escarabajo-escorpión, araña-mariquita, musaraña-elefante, rata-topo, mariposa-colibrí... las lista es infinita y sorprendente. Suelen ser criaturas que viven entre las sombras, bajo tierra o en las profundidades, coincidiendo con nosotros en un discreto segundo plano de realidad, con una *poesía* armada para competir con las fantasías alienígenas más extravagantes y eclipsar cualquier sueño transgénico de diseño artístico.

Entre los caracteres de los animales que iba descubriendo, fueron los ojos negros y almendrados, de corte extraterrestre, de *Myobatrachus gouldii*, comúnmente conocida como rana-tortuga australiana, los que reclamaron mi atención, convirtiéndola en la protagonista de mi primer *berso compuesto*. Un segundo análisis más minucioso me hizo pensar que, por necesidades de supervivencia, se trataba de una rana disfrazada de tortuga. Según la clasificación científica de las especies, su parte de anfibio resulta ser la dominante, y así se manifiesta en la calidad carnosa de la totalidad de su pequeño ser⁸⁰, sin embargo su apariencia y costumbres se hallan más próximos al de un reptil: a las tortugas recuerda la fisonomía de su cabeza y la forma redonda de ese cuerpo que, aunque blando asemeja un caparazón, como ellas se desplaza por el terreno gracias a unas extremidades cortas y robustas, dichos miembros le permiten excavar hoyos, pero se ayuda de las patas traseras del mismo modo que las tortugas, no recurriendo a las delanteras como lo harían las ranas, además, cuando le llega el momento de la reproducción, entierra sus huevos bajo la protección de la arena siguiendo nuevamente el proceder de los reptiles.

No me había planteado anteriormente cómo se visualizaría, en el encuadre de nuestro *mito poético*, la naturaleza doble de un poema. *M. gouldii* me ha permitido imaginar, de acuerdo a nuestra lógica, dicha distribución. El *poema* original y dominante, en el caso del presente híbrido, sede de la rana, se localizaría en el núcleo, y el segundo *poema*, la tortuga, se situaría inmediatamente después, englobando al central, entre éste y la *burbuja* de *poesía*. Por esta razón, el poema secundario, debido a su proximidad al *personaje*, se infiltra con facilidad en aquello que se va configurando a través de la experiencia: el aspecto y los hábitos adecuados para la mejor adaptación al medio.

A diferencia de lo que les suele ocurrir a los humanos, a los animales, el aparente uso de un disfraz no les resta *dignidad*, pues es el reflejo de la existencia de un segundo *poema* sustancial a su *poesía*. Nunca he visto a una rana-tortuga al natural, pero estoy segura de que el orgullo que transmite su mirada oscura y brillante, es inversamente proporcional al tamaño de sus ojos alienígenas. (9.54)

Elegida la criatura determinante para la obra, decidí ampliar su escala a modo de realzar lo anteriormente expuesto. Desde el punto de vista plástico me invitaba a experimentar con resinas de diversa naturaleza, buscando la sugerencia

traslúcida de la carne cruda, apreciable por algunas zonas, y también, ciertas calidades de piel asada/tostada, localizadas en las superficies más expuestas.



9.54 El viaje iniciático de Froilán y Bernabé. Detalle I (2010).



9.55 El viaje iniciático de Froilán y Bernabé. Detalle II (2010).

Me interesaba sobremanera la ambigüedad inquietante que transmitía, por lo que decidí diseñar un encuadre acorde a ello. Situé dos ejemplares de ranas-tortuga desplazándose parejas por la superficie de un lienzo en el que previamente había recreado una charca espesa, rojiza y dramática. El resultado iría presentado en altorrelieve en sentido vertical. Esta fue la primera vez que tuve verdaderamente presente la necesidad de plasmar ese sentimiento turbador, similar al que Freud denomina *umheilich* (lo siniestro), y que guarda relación con lo que en cierto momento resulta familiar y agradable para, más adelante, devenir en algo percibido como extraño.

La temática que deseaba recoger era el viaje metafísico, aún de iniciación, pero encaminado a la transformación y al renacimiento. Naturalmente en este proyecto, no sólo latía el mensaje orientado a realzar la integridad del animal, también estaba muy presente el discurso catártico⁸¹. Al finalizar esta obra, que llamé *El viaje iniciático de Froilán y Bernabé*, descubrí que frente a ella, dependiendo de la distancia que interpusiera con mi persona, me debatía entre la angustia y el humor. Al observarla de cerca adivinaba un testimonio de coraje, y veía con ternura a esos dos seres desprotegidos, ligados e inmersos en semejante travesía. (9.55) Pero tomando cierta distancia, aquellos dos individuos parecían dos pollos, uno crudo, el otro a medio asar, estampados en un charco de salsa de tomate. (9.56)



9.56 El viaje iniciático de Froilán y Bernabé (2010). Pigmentos y resinas de e-poxi y poliuretano sobre lienzo armado. 114 x 146 x 13 cm

La primera vez que me percaté, me quedé durante un breve laxo de tiempo completamente pasmada, pero al final me pareció divertido que se hubiera convertido en un extraño chiste. El humor es siempre un buen aliado en los procesos de canalización de traumas.

⁷⁶ Eduardo Kac, ha redactado las bases del arte transgénico, (KAC, E., 2010). Propone que los artistas puedan contribuir a la biodiversidad global tratando de compensar la alarmante extinción de especies (Ejem. Alba, 2000, liebre modificada con genes de medusa).

⁷⁷ Aunque Thomas Grünfeld es uno de los exponentes más conocidos por este tipo de creaciones, consiguiendo, a través de una perfecta continuidad visual entre las partes, la fusión de dos o más anatomías contrapuestas, (ejem. *Misfit* - Cow, 1997, avestruz con cabeza de vaca), otros muchos artistas han recurrido a la taxidermia y a la manipulación de cuerpos conservados en formol para la creación de híbridos. Una selección representativa destacarían: Iris Schieferstein (ejem. *Elvis*, 2000, una composición integrada por perros, serpientes, aves y otros fragmentos animales); Sarina Brewer, miembro de MART – Minnesota Association of de Rogue Taxidermy, (ejem. *Turkelaeopteryx* - aka *Squirkey*, 2000); Mike Libby y Lisa Black, taxidermia Steam-punk, hibridación de animales con elementos tecnológicos, relación con la robótica y la ciencia-ficción (ejem. *Orthoptera: Tropidacris Dux* de Mike Libby, y *Ogduck* de Lisa Black); Nathalia Edenmont, fotografía de composiciones a partir de animales sacrificados y otros elementos (ejem. *Kiwi Mouse*); Damian Hirst, fabulaciones relacionadas con mitos y deidades (ejem. *Pigs Might Fly*, cerdo alado, y *The Broken Dream*, cabeza de unicornio).

⁷⁸ Patricia Piccinini enfoca su trabajo cuestionando las relaciones del ser humano con el resto de los animales, con las máquinas y con el medio ambiente. Obsesionada por preguntas tales como ¿qué significa ser un ser humano en un mundo de la manipulación genética, ¿cómo interactuamos con la tecnología en constante desarrollo?, ¿estamos borrando las fronteras entre los seres humanos, animales y máquinas?, las primeras obras ilustran un mundo de grotescos seres de ficción que sin embargo, por su actitud, parecen dignas de ser amadas (ejem. *Nature's Little Helpers- Surrogate*, 2004, pequeño mamífero expulsando retoños por múltiples orificios de su espalda). Sus últimos trabajos, conservando el toque emocional, presentan a la máquina convertida en ser consciente y autónomo (ejem. *The Lovers*, 2011, cortejo entre dos motos scooters con aspecto de babosas).

⁷⁹ Viene al caso el trabajo de Marta de Meneces, que utiliza la técnica de microcauterización en las crisálidas para modificar el diseño de las alas de las mariposas y crear especímenes únicos e irrepetibles

⁸⁰ No suele alcanzar más de 45 mm de longitud.

⁸¹ Relación con la obras de Bourgeois (cap.5).

Conservo la obra embalada, demasiada *carga* emocional como para exponerla de forma permanente en el entorno doméstico, pero de vez en cuando necesito descubrirla y ver su estado. Resulta que el concepto de transformación, sin pretenderlo, está vivo cromáticamente sobre ella recordando en cierta manera a *El retrato de Dorian Gray* de O. Wilde. En este caso fue accidental, debido al carácter orgánico de los pigmentos rojizos con los que teñí las resinas. Confío que Froilán y Bernabé sigan sabiendo ajustar sus *poemas* si necesitan una nueva adaptación al cambio.

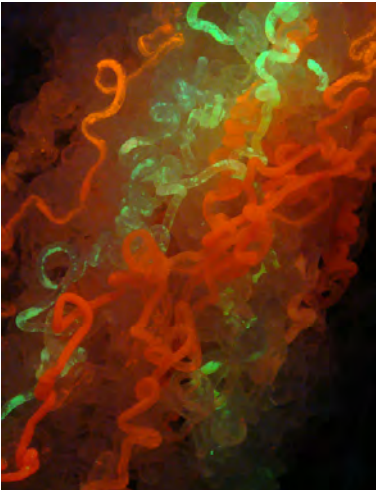
Ya iniciada en el discurrir de los *bersos compuestos*, se me revelaron otro tipo de prodigios destinados a engrosar los fondos de mi colección de maravillas. Se trataba de un género de especímenes de hibridación más compleja: paradójicamente en algunos casos debido a la sutileza de su enigma; en otras ocasiones, por ser muy amplia y concentrada la mezcla de las esencias; y en los casos más sorprendentes por establecerse en base a combinaciones de flora y fauna. En esta línea, he seleccionado para comentar algunos de mis proyectos más representativos vinculados a ellos.

Physalia physalis o *fisalia*, llamada también aguaviva, agua mala o botella azul, en apariencia una medusa, es en realidad una asociación de individuos hidroides que conviven en colonia. En su acomodación tecnológica al medio, su miembro superior, que flota en la superficie gracias a una sustancia gaseosa, utiliza su remate en cresta a modo de vela para navegar. Por su parecido con el navío del siglo XVI se la conoce como carabela o fragata portuguesa. ¿Navío, medusa, engendro de organismos especializados? Una *burbuja* de *poesía* albergando el secreto de la multidisciplinariedad.

En la interpretación plástica (*Fisalias*) dejé congelado el movimiento de dos carabelas navegando en sentido contrario, un desplazamiento imposible⁸² acentuado en las secuencias de planos transparentes verticales al suelo y paralelos entre sí que recogían la ondulación de los tentáculos. Los pigmentos fluorescentes integrados en la materia, bajo el influjo de la luz negra, debían revelar su presencia en el dominio de una total oscuridad y crear así la ilusión de una ficción. Por esta razón, la adecuada instalación de la pieza era fundamental para transmitir el mensaje. Se alcanzó dicho objetivo en el marco de la exposición, *Darwin según Darwin*⁸³ celebrada en el Museo de la Evolución Humana de Burgos. Allí, en el interior de una estancia-santuario aislada del resto de la muestra, la evidencia fluorescente invocaba *el alma* de las fisalias, recitando lo que deseaba ser un *poema* de naturaleza múltiple rimado en *elegante* equilibrio con sus actos. (9.57-58)



9.57 *Fisalias* (2008). Instalación con luz negra. Resina de e-poxi y silicona. 120 x 70 x 48 cm



9.58 *Fisalias*. Detalle de los tentáculos (2008).

El siguiente proyecto surgió de la *experiencia poética* directa con los ajolotes durante una visita al Pabellón de *Misterios bajo tierra* de Faunia. *Ambystoma mexicanum*, del náhuatl *axolotl*, monstruo acuático, es un anfibio urodelo que sirve como ejemplo paradigmático del fenómeno biológico conocido como neotenia, que consiste en la adquisición de capacidad reproductiva por parte de individuos que aún no han completado su desarrollo. Por sus características biológicas podría decirse que hibrida consigo mismo en diversos momentos vitales: de su estado larvario conserva la branquias, precisas para mantener su forma de vida acuática, y del hipotético estado de adulto, similar al de la salamandra tigre, consigue la maduración sexual.

Siendo anfibio a medio camino en la cadena evolutiva, el ajolote ha inspirado obras literarias como *Axolotl*, cuento de Julio Cortázar que narra un encuentro directo con el ajolote y el desarrollo de un relación obsesiva con este. La seducción llega a tal punto que se desencadena un *intercambio poético* entre sujetos, de tal modo que el ajolote absorbe el poema y la *poesía* del observador a su cuerpo de anfibio, mientras que transfiere sus propias cualidades esenciales al organismo humano⁸⁴.

Originalmente la obra escultórica que acompaña este proyecto, titulada *Axolotl, monstruo acuático*, se concibió como un guiño al ajolote albino de Cortázar. Su proporción es mucho mayor a la del espécimen real que suele medir alrededor de veinticinco centímetros, de tal manera que si estuviese estirado su longitud correspondería a la altura de un persona menuda⁸⁵. Pretendí con ello resaltar los rasgos de una morfología que ha determinado su leyenda: su mirada constante, redonda y sin párpados, su leve sonrisa incapaz de vencer la inexpressividad de su rostro de alabastro y su carnosidad húmeda y traslúcida, muchas veces atacada por pecas azuladas y/o de color café. La combinación de todo ello, junto a la lentitud de sus movimientos, le confieren una apariencia inofensiva y un tanto boba que despierta piedad. (9.59-61)



9.59, 9.60, 9.61 *Axolotl*, monstruo acuático. Detalle I, II y III (2008).

⁸⁴ También Roger Bartra en *La jaula de la melancolía* y Armando Ramírez en *La casa de los ajolotes* se sirven de la naturaleza de esta criatura para denunciar metafóricamente las paradojas de la identidad mexicana.
⁸⁵ Exactamente mi altura, 150 cm

⁸² Sólo pueden navegar en el sentido del viento.
⁸³ Sala de exposiciones temporales del MEH de Burgos. Muestra comisariada por Juan Luis Arsuaga y Milagros Algaba. Mayo de 2010.

Quizás, ese apenas perceptible intento de socorro que incita al espectador a acercarse a él, a descubrirle, sea la estrategia que conduce a una emboscada: la trampa de un embrujo que condena, temporal o definitivamente a un intercambio esencial. Y es que por algo comparte su nombre, axolotl, con el dios azteca representante del juego que conduce a la muerte y a la resurrección. Esos *intercambios poéticos* tienen bastante conexión con el concepto posmoderno del *devenir animal*⁸⁶ o *Becoming-Animal* de Deleuze y Guattari. (cap.5) Casos de *devenires* se ilustran, como hemos visto, en la novela *Grandes simios* de Will Self y en la obras *La Metamorfosis* y *El informe para una Academia de Kafka*.

Reparé que el espacio de una galería no era para él un medio acogedor, cuando lo llevé mi casa en un período entre exposiciones, y me pareció que la sutileza de su sonrisa, en la calidez del entorno doméstico, se acentuaba. Desde entonces forma parte de la familia y lo llamamos afectivamente Priscillo en homenaje a los glamurosos y emplumados drag queen de la película-musical de Stephan Elliott *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*⁸⁷. Esa elección se justificaba atendiendo a que sus llamativas branquias fueron concebidas con las plumas granas de una estola de fiesta. Algunas visitas se incomodan ante su presencia, pero les suelo advertir que no les supone ningún riesgo siempre y cuando no le miren directamente a los ojos. Priscillo y yo aprovechamos su habilidad, en acordada conveniencia y en ocasiones intercambiamos roles mediante un intenso cruce de miradas que tenemos ya muy bien ejercitado. De ese modo, algunos días él se va resolver asuntos pendientes fuera del hogar y yo me quedo atendiendo otros menesteres. (9.62)



9.62 *Axolotl*, monstruo acuático (2008). Plumas, epoxi y fibra de vidrio sobre porexpán. 40 x 90 x 110 cm

No sé si Eduardo Kac contempla el *intercambio poético* como una capacidad a considerar en el diseño de sus mascotas transgénicas; o si Catherine Chalmers⁸⁸ (cap.6) construye sus casas de muñecas, habitadas por cucarachas vivas, a modo de maquetas de proyectos a realizar a gran escala en hogares reales. Si fuera así, ambos deberían colaborar, porque quizás alguien le resulte vital disponer de la compañía de un ejemplar único e irrepetible de cucaracha, tamaño pastor alemán, al que ceder su cuerpo para no sufrir los atascos matutinos en épocas de lluvia. De este modo, tendríamos por fin una buena razón para justificar la creación transgénica de nuevas criaturas.

Por mi parte, como ya me he pronunciado, soy más afín a aquellas manifestaciones artísticas que buscan llamar la atención hacia las maravillas y diversidad del mundo natural. En esta línea, la artista Patricia Piccinini (cap. 8) en su obra *Eulogy* de 2011, como excepción en el marco de sus creaciones fantásticas, presenta la escultura de un hombre arrodillado que, con gesto conmovido, sostiene entre sus manos y contempla el cuerpo de un blobfish (*Psychrolutes microporosus*), un pez sorprendente pero real que habita en las aguas profundas de Australia, y que se halla amenazado con la extinción.

⁸⁶ *Becoming-Animal*: convertirse en animal. (referencia)

⁸⁷ Título original *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. 1994.

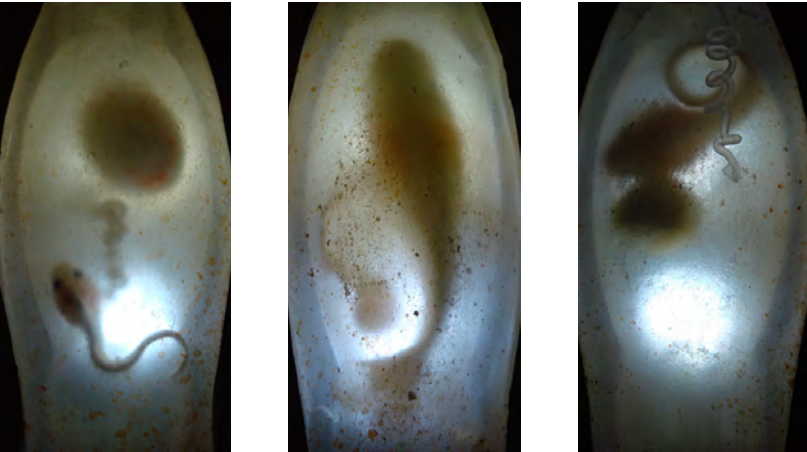
⁸⁸ Catherine Chalmers, *Molting (under Motherwell)*. (2004). Fotografía para *American Cockroach* (*Cucarachas americanas*).

En lo que se refiere al ajolote, la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza lo ha incluido a su lista roja de especies en peligro de extinción, anunciando que podría desaparecer en tan solo algunos años. Se han tomado algunas medidas, para su conservación, como por ejemplo, un área protegida para estos anfibios en el Parque Ecológico de Xochimilco, pero la mayor de las amenazas resulta ser precisamente la contaminación del lago y los canales de la misma región.

El tráfico clandestino también está contribuyendo a su declive.⁸⁹ Precisamente tuve ocasión de presenciar en un mercado en China la venta ilegal de ajolotes. Identifiqué a varios especímenes sobreviviendo apretados en un recipiente mínimo, en estado de absoluta *indignidad*. Cuando los vendedores se percataron de que sacaba mi cámara de fotos, se abalanzaron sobre mí para impedir que lo registrara. Antes de que me despidieran como presencia non grata, quise volver a observarlos por última vez, al menos para transmitirles mi pesar. Irónicamente debo agradecerles que me lo impidieran, ya que por aquel entonces aún no sabía de sus capacidades intercambiadoras⁹⁰.

Los siguientes ejemplares que absorbieron mi atención fueron los inquietantes huevos de tiburón, popularmente conocidos como huevos de sirena y que pertenecen a las especies ovíparas de estos peces cartilaginosos. Con aspecto de vainas en forma de sepia, a simple vista pueden parecer organismos vegetales. Las fibras rizadas que tienen en sus extremos les ayudan a enredarse en los fondos marinos, y de este modo, logran pasar inadvertidos a los depredadores hasta el momento de su eclosión. Con frecuencia son confundidos con huevos de caracol, porque una vez el alevín abandona la vaina, ésta puede servir de refugio a caracoles que vayan buscando como alimento restos de vitelo. He localizado huevos de sirena conservados en formol en museos naturales⁹¹, y también en el Zoológico⁹², donde precisamente los vi por primera vez, colgados como saquitos en el interior de un pequeño acuario vecino al de los tiburones. Ante ellos, tuve que recurrir a las cartelas informativas para confirmar su identidad ¿vegetal o animal? La luz jugaba un papel clave para desenmascarar el misterio. Los estuches-huevo, de consistencia similar a una placa radiográfica ahumada, son translúcidos, casi transparentes. Sólo un iluminado posterior permite visualizar el estado de la gestación, el embrión en desarrollo unido al saco vitelino.

Génesis de tiburón, la instalación escultórica que constituye este *berso compuesto* está integrada por la colocación en hilera horizontal de seis huevos de tiburón (falsa taxidermia) que muestran diferentes momentos de la gestación. (9.63-65)



9.63, 9.64, 9.65 *Génesis de tiburón*. Detalle I, II y III (2008).

El vitelo tiene un tamaño diferente en cada caso, inversamente proporcional al del embrión. El conjunto se presenta recogido en el interior de una vitrina trans-

⁸⁹ Me enteré a través de biólogos de Faunia que existe cierto tipo de compradores que los adquieren ilícitamente por su exotismo, motivados por la morbosa curiosidad de presenciar su transformación a salamandra. Al parecer se puede forzar ese "naturalmente interrumpido" proceso de metamorfosis privándolos gradualmente de su medio acuático.

⁹⁰ No me hubiera gustado haberme quedado recluida en ese pequeño y triste contenedor que, aunque seguramente apretaba, nada tenía que ver con las *máquinas de los abrazos* de Temple Grandin.

⁹¹ Museo de Anatomía Comparada de la Facultad de Biología de la UCM.

⁹² Zoo-Aquarium de la Casa de Campo de Madrid.

parente que facilita la iluminación posterior de los huevos. (9.66) Todo huevo es germen de vida, e igualmente que simboliza esta idea, puede aludir a una nueva existencia vital tras la muerte, es decir, a la resurrección. O lo que es lo mismo, el deseo de ruptura y transformación que da lugar a un cuerpo renovado. Pero el prodigio sólo se hace evidente al espectador a través de esa luz, que, como elemento místico, permite que los cuerpos casi opacos se tornen translúcidos. Queda latente el simbolismo de la luz, uno de los más universales a todas las culturas: purificación, metamorfosis, principio vital⁹³.



9.66 *Génesis de tiburón* (2008). Resina de e-poxi, fibra de vidrio y silicona. 70 x 125 x 17 cm

Paralelamente al desarrollo de *Génesis de tiburón*, tuve conocimiento de la inauguración de la obra *Estancias Sumergidas*, en 2010, proyecto creado y diseñado por la artista Cristina Iglesias, para ayudar a generar vida animal y vegetal en el fondo del mar que rodea la Isla de Espíritu Santo en Baja California (México). Esta iniciativa medioambiental, que evoca la mítica Atlántida, consta de dos piezas laberínticas compuestas por celosías. En ella, la claridad que llega desde la superficie ilumina simbólicamente las arquitecturas, sumergidas a 15 metros de profundidad. Parece que, como se deseaba, estrellas de mar han comenzado a adherirse y el conjunto está totalmente cubierto de plancton. Un refugio que está siendo habitado y transformado. Es este un ejemplo de las terapias de curación atendiendo al entorno defendidas por Hillman, en este caso además, trascendido por la presencia de la luz.

Para finalizar con el análisis de este proyecto, me parece oportuno comentar que recientemente incorporé a mi vitrina de maravillas un ejemplar real deshidratado de huevo de sirena⁹⁴. (9.67) Aunque la vaina es oscura y la luz no llega a evidenciar el contenido de su interior, no se aprecia ninguna perforación ni desgarró lo que me hace sospechar que es el lugar de reposo de la momia del alevín. Siempre me ha conmovido cualquier manifestación de vida relacionada con la gestación, imagino que se debe a un instinto maternal hiperdesarrollado desde la infancia. No es de extrañar que algunas personas vean un matiz repulsivo en *El génesis de tiburón*, asociándolo a imágenes de úteros grávidos colgando dispuestos en un tendedero. Para mí, cada una de esas criaturas es una manifestación de presente y futura *dignidad* y me gusta pensar que la luz que las revela no es artificial, sino que se trata del propio resplandor de su *poesía*.



9.67 Huevo de tiburón encontrado por Consuelo de la Cuadra en una playa de Rota.

⁹³ Véase *Estancias Sumergidas*. Consultada el 18 de septiembre de 2015, <http://www.estanciassumergidas.com>

⁹⁴ Un regalo de Consuelo de la Cuadra. Ella misma encontró la vaina paseando por la orilla de las playas de Rota.

Los próximos *bersos compuestos* y las *fábulas* que les siguen, se han llevado a cabo, vinculados al grupo de Investigación UCM Arte, Ciencia y Naturaleza y en colaboración con el Real Jardín Botánico de Madrid. En dos ediciones diversas, este espacio natural nos ofreció las salas del Pabellón Villanueva, para mostrar creaciones artísticas de carácter multidisciplinar inspiradas en la sugerencia del universo vegetal. Cada miembro del grupo, se dejó seducir por flores, hojas, raíces y ramas, a fin de desarrollar después, desde su particular lenguaje, las fantasías plásticas que brotaron del *encuentro*.

Atendiendo a la naturaleza de los proyectos y no al orden cronológico, comienzo a comentar las obras vinculadas a la última de las exposiciones, titulada *Ars Herbaria*⁹⁵ y celebrada durante la pasada primavera.

En línea con mi tema de investigación busqué estímulos allí donde pudiera establecer nexos entre flora y fauna. En realidad, las especies que me sirvieron de guía, ya me habían elegido tiempo atrás para transmitir su mensaje, pero este me pareció el momento oportuno para escucharlas. Mis fuentes participaban de un asombroso *poema* doble: planta/animal.

Como se ha podido ver, el concepto de milagro o maravilla, ha sido un valor constante en todos los *bersos*, especialmente en los *compuestos*. La definición académica⁹⁶ que atribuye su carácter extraordinario a intervenciones de origen divino, siempre me ha interesado menos que la etimológica del latín *miraculum*⁹⁷, que no implica la acción de fuerza sobrenaturales, pues procede a su vez de otro término latino, *mirari*, que significa sencillamente contemplar con asombro y admiración fenómenos prodigiosos.

Debo mencionar que andaba por la época de germinación de estos proyectos especialmente sensibilizada entorno a lo *milagroso*. Soy afortunada de haberme topado a menudo con fenómenos fascinantes, tanto a nivel animal como humano, pero además, dispongo de facilidad para percibir el *poema* ajeno, ya sea por haber cultivado esta aptitud durante mis encuentros con animales o por contar con una predisposición innata. Por una causa u otra mis resonancias son frecuentes, aunque tienen diversos grados de intensidad. Aquellas con la valoración más alta las denomino *miraculum*. Esta variedad siendo de orden superior como las *experiencias poéticas plenas*⁹⁸ se diferencian de estas por dos matices: tienen un discurrir independiente a la naturaleza de los implicados⁹⁹ y guardan íntima relación con el momento y el lugar.

Atendiendo al concepto de *miraculum* como eje temático, descubrí que los seres de poema doble, además de enfocar su poema secundario como estrategia de conservación¹⁰⁰, ayudados por el genio del lugar y la magia del instante¹⁰¹, tienen la capacidad de hacer pasar por principal el poema secundario. Se convierten entonces en expertos ilusionistas, luciendo el disfraz perfecto, en el instante oportuno y en un encuadre favorecedor.

Fueron dos los *magos* de mis *bersos compuestos* invocados para *Ars Herbaria*: la babosa de mar *Elysia chlorotica*, un molusco gasterópodo del orden de los opisthobranchios perteneciente a la familia de Placobranchidae, mitad animal y mitad planta; y el topo de nariz estrellada *Condylura cristata*, un mamífero soricomorfo de la familia Tapidae, cuya esencia dual no es biológica, sólo *poética* y se refleja en la ambigüedad de su nariz-flor.

De cara a la comprensión de la metáfora visual, inicio el análisis de cada obra con la presentación de algunas características intrínsecas a las criaturas.

Elysia chlorotica, gracias al alga *Vaucheria litorea*, de la que se nutre, es capaz de realizar la fotosíntesis para afrontar en determinadas situaciones la escasez de dicho alimento. La coloración verde brillante de su cuerpo-hoja depende de la concentración de cloroplastos en sus tejidos. Se sospecha que *E. chlorotica* no sólo absorbe dichas sustancias, sino que también propicia una transferencia horizontal de genes desde el núcleo celular del alga, incorporándolos a su genoma, ya que esta información genética resulta fundamental para la producción de clorofila¹⁰².

⁹⁵ Exposición comisariada por Almudera Armenta y Teresa Guerrero.

⁹⁶ «milagro», *Diccionario de la lengua española* (22.ª edición), Real Academia Española, 2001, consultado el 19 de septiembre de 2015, <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=milagro>

⁹⁷ Ricardo Soca (1996-2007). «Etimología: el origen de las palabras – Milagro». La Página del Idioma Español. Consultado el 19 de septiembre de 2015, <http://www.elcastellano.org/palabra.php?id=2164>

⁹⁸ Las que se producen cuando uno de los miembros participantes está libre de instalación foránea por no ser de condición humana.

⁹⁹ No se precisa que uno de los cómplices sea de condición animal.

¹⁰⁰ Como expusimos anteriormente en relación a las ranas tortugas, los poemas secundarios, al estar en contacto con la burbuja y más próximos al personaje, se filtran con más facilidad en la experiencia, por ello la capacidad de adaptación al medio se apoya en sus caracteres esenciales.

¹⁰¹ Factor espacio/tiempo.

¹⁰² Dearing, S. (2010). *Green sea slug can steal plant genes and produce chlorophyll*. *Digital Journal*. Consulta el 19 de septiembre de 2015, <http://www.digitaljournal.com/article/285735>

Proyecté el *Miraculum I Hiedra de Elysias*, imaginando el posible fenómeno visual que podría acontecer si un grupo de babosas-hoja de diferentes tamaños formaran una hilera ordenada en su desplazamiento. (9.68) Seguramente el conjunto rememoraría la disposición de las hiedras. Lo único que precisaba era idear una circunstancia accidental que desencadenara la acción, como por ejemplo la pérdida de su medio natural acuoso. Mi papel de mediadora me comprometía a colaborar en el número de ilusionismo, así que construí un cuadro-caja-acuario donde representar el desastre. Pensé que lo acertado era considerar la obra inclinada en su instalación sobre la pared, simulando el descuelgue de la esquina superior izquierda, para que el espectador elucubrando concluyera que ese movimiento brusco había dañado el cristal y conducido a la pérdida de la sustancia líquida. Todo indicaba que la supuesta fisura quedaba localizada en el ángulo más bajo de la estructura, pues prendí desde ella un chorro de resina transparente y flexible que invitaba a dirigir la mirada al suelo y descubrir un charco del mismo material. Dentro de la vitrina busqué el dominio del blanco con la intención de acentuar la pureza y ritualidad del peregrinaje, que debía estar carente de dramatismo con el fin de realzar el distinguido y calmado gesto de superación. (9.69)



9.68 Hiedra de Elysias. *Miraculum I*. Detalle I (2015). Fotografía de Toya Legido.
9.69 Hiedra de Elysias. *Miraculum I* (2015). Resinas de poliuretano, goma eva y geles acrílicos. 140 x 120 x 10 cm Fotografía de Toya Legido.

Con todo dispuesto sólo me quedó invitar a los moluscos de poliuretano y goma eva a interactuar con el medio. Se dispusieron como esperaba, en el orden de una hilera curvada que parecía retornar¹⁰³, los brotes más jóvenes y atrevidos a la cabeza y los veteranos al final. El último de ellos, el de más rango, tenía el cuerpo hoja fuera del agua como todos los demás, pero su cabeza permanecía sumergida en el escaso líquido que aún se conservaba, la carnosa faz pegada al cristal escudriñaba con atención “una realidad aparte” al otro lado del infinito. (Castaneda, C., 2002b) (9.70)

El simulacro había resultado convincente. Lo sé porque antes de la inauguración de *Ars Herbaria*, al poco tiempo de instalar el charco, éste desapareció. El servicio de limpieza lo recogió dando por supuesto que había sido resultado de una pérdida real de la obra. Por fortuna nadie se atrevió a corregir la inclinación del cuadro-caja-acuario sobre la pared, aunque es posible que las babosas de mar hubieran sabido reorientarse tras cualquier intervención.

Condylura cristata o topo de nariz estrellada, protagonista del segundo proyecto, dispone como distintivo en su morfología de la presencia de 22 tentáculos rosados, móviles y flexibles al final del hocico. Estas prolongaciones, instaladas circularmente en forma de roseta, se conocen por órganos de Eimer, y conforman un miembro de extrema especialización sensorial; un eficaz sustituto del resto de

los sentidos, tanto en el ámbito subterráneo, como en el acuático, en la oscuridad y fuera de ella.



9.70 Hiedra de Elysias. *Miraculum I*. Detalle II (2015). Fotografía de Toya Legido.

Creo que esa concentración de sentidos en un punto tan localizado es lo que le capacitaba de una expresividad inconcebible. Sería lícito asociarlo a la gesticulación de un rostro, pero no de uno cualquiera, estaríamos frente a un posible caso de sobreactuación de una flor animada: un brote de tonos salmón, magenta y cadmio con pétalos móviles y ojos de cuenca vacía (orificios nasales), con capacidad para mostrarse cándido o melancólico, agresivo o feroz. Un ilusionista, pero no como las exquisitas babosas de mar, al menos en apariencia ingenuas¹⁰⁴, sino como un maestro del espectáculo. Por suerte los humanos tenemos una proporción demasiado grande¹⁰⁵ para que nos confunda con gusanos, insectos y crustáceos. Si no fuera así, muchos resultaríamos una presa fácil, por su rapidez y hábil captura, y sobre todo por su poder de fascinación.

Hechizada por *Condylura cristata*, ideé el *Miraculum II*, que titulé *Roseta condylura* debido a la intención de dar protagonismo al poema secundario del topo, aquel que albergaba el misterio de su nariz-flor animada-mano.

Traté de captar en la escultura ese momento durante el cual el espécimen de topo estrellado emerge desde su hábitat subterráneo asomando únicamente su peludo hocico gris, paradójicamente coronado por la sensualidad rosada de sus pétalos nasales. Y de nuevo la poesía del lugar y la magia del instante respaldando el artificio. (9.71)



9.71 Roseta condylura o Flor de Nariz Estrellada. *Miraculum II* (2015). Resinas de epoxi, masilla de modelar, sedal y mantillo. 12 x 12 x 12 cm Fotografía de Toya Legido.

¹⁰³ Deseé que ese desplazamiento fuese un guiño-homenaje a los que defiende Temple Grandin en sus diseños de mangas para la conducción del ganado. Al parecer, por los pasillos curvados las vacas se conducen seguras porque piensan que regresan a su lugar de origen. (Grandin, T., 2011,

¹⁰⁴ Digo “en apariencia” porque se las conoce como hemos visto por su habilidad para robar a las algas sus cloroplastos.
¹⁰⁵ Los adultos miden de 15 a 20 cm de longitud.

Pero al término de la obra presentí que había sido injusta en un matiz, la extremidad floreada no era una máscara que simulaba una faz, era el verdadero rostro de la criatura, la localización de su expresividad ¿Por qué iba a ser falsa? Y revisé la documentación que me había servido como fuente documental. ¡Cada una de las rosetas era el retrato de un individuo! Me pareció oportuno, atendiendo a ello, acompañar la escultura con una composición pictórica que dejara constancia de los seres concretos que habían participado en el *berso compuesto*. (9.72)

Así surgió el *Estudio natural de Roseta condylura*, el retrato de 14 identidades a través del rostro de su nariz; un conjunto de flores engarzadas en una guirnalda ovalada enmarcando un espécimen de topo de nariz estrellada que asoma por la boca de su madriguera. Bajo el topo, en el interior del encuadre, una cartela coronada por otra nariz y secundada a ambos lados por dos pequeños del mismo género. En el rótulo que recoge la cartela reza *Roseta condylura*: que no es un elogio a la criatura, sino al *miraculum* de su segundo *poema*.



9.72 *Estudio natural de la Roseta condylura*. (2015). Acrílico sobre cartulina basic y tabla. 70 x 50 cm

El negro del fondo dominante me pareció justo para transmitir la solemnidad barroca de una nariz. Una alusión a la ópera satírica *Hoc*¹⁰⁶ de Dmitri Shostakóvich, cuya trama aborda la historia de una orgullosa extremidad nasal que decide abandonar su cara de origen y desarrollar una vida propia. La persecución que se desencadena por parte de su dueño termina con la reincorporación de la misma al rostro. El título en ruso, *Hoc* (nariz) es la palabra rusa *Coh*, (sueño) al revés. Cuando supe de esa curiosa coincidencia, teniendo presente la ceguera del topo estrellado, me asaltó la pregunta ¿cómo sueñan los topos siendo prácticamente ciegos?¹⁰⁷ A voz de pronto supuse que sus experiencias oníricas serían similares a las de los humanos con ceguera congénita, es decir; un remix de sensaciones distintas a las visuales como las táctiles, olfativas¹⁰⁸ o de movimiento incluso con representación del volumen. Habría que restar las auditivas, pues también son sordos, y añadir en cambio percepciones eléctricas¹⁰⁹.

Entonces caí en la cuenta en que la nariz-flor de este pequeño mamífero es el órgano a través del cual se gestan sus sueños, y me alegré infinitamente por haber hecho a la roseta su merecido homenaje.

Sin dejar de sorprenderme averigüé que tan importante es la nariz para el topo que su mismo desarrollo se gesta en derredor de ella. Es decir, en lugar de crecer hacia afuera como surgen por ejemplo los dedos de una mano, el topo va creciendo a partir de la nariz como núcleo original¹¹⁰. Tuve constancia de este dato hace relativamente poco tiempo, desde entonces me han surgido dudas sobre si no será la nariz el *poema* principal del topo.

Atendiendo a lo anterior no debemos nunca menospreciar un poema, de primero o segundo orden, porque como ocurre en la ópera rusa¹¹¹, el autoritarismo

del principal puede desencadenar la rebelión del secundario y en consecuencia, el individuo quedar condenado a la no-elegancia, a la *insolencia del alma*.

La convivencia de los poemas dobles en los animales siempre es melodiosa pues no se enfrentan como los humanos a la provocación de la *instalación foránea*. De modo que al margen de la manifestación coincidente de sus poemas o del protagonismo casual de uno de ellos, los seres duales pueden lucir con abso-luta *dignidad* en ambos casos, aún más si cabe cuando se los observa al natural y participan en el discurrir de un *miraculum*.

Fábulas

Son la tercera rama de los proyectos personales, las *fábulas*, un género de ficción que surge como *respuesta* a una resonancia múltiple, es decir; una experiencia vivida en conexión con diversos individuos en cuyas *burbujas* de *poesía* se han identificado cualidades análogas o complementarias entre sí, y afines por su pureza y claridad al concepto de *belleza* de Hillman¹¹². Estas cualidades que he llamado *sones* o *propiedades emergentes*, tienen la capacidad de sonar acompañadas y enaltecerse cuando se proyectan en adecuada interacción en un diseño *imaginal*¹¹³. Las *fábulas* no proponen la materialización real por transgénesis de una nueva existencia, pues su razón de ser es únicamente *poética*.

Como diseños *imaginables* se pueden considerar las obras *Puerco-espigo*, *Huevo de sirena*, *Huevo de cíclope* y la que he seleccionado para su siguiente análisis *Castaño de Ninfas*. Esta *fábula*, la más compleja hasta el momento desarrollada se concibió en 2012 como proyecto participante en la primera de las muestras en colaboración con el Real Jardín Botánico de Madrid y que titulamos BOTANyCA¹¹⁴ por su enlace con el entorno expositivo y con la temática, y por la coincidencia de llevar implícitas en su nombre las propias siglas en orden inverso de nuestro grupo de investigación, Arte, Ciencia y Naturaleza.

La primera en mostrarse fue la flor del Castaño de Indias. Surgió repentinamente como un tropiezo hermoso. Su parte convexa y floreada no parecía aguardar sorpresas, pero al girarla para curiosear su perfil, vi que su concavidad albergaba la estructura morfológica de un insecto. Claramente se trataba de un individuo engalanado con un caparazón de novia. Pensé en llevármelo, pero al final lo reposé en el suelo, junto a su árbol y me marché. (9.73-74) Fue en la primavera de 2011, una época muy revuelta a nivel familiar. Mi cuñado Juan llevaba un año sufriendo una enfermedad grave y vivíamos en un continuo estado de inquietud.



9.73 y 9.74 Flor del castaño de Indias. Vista de la parte convexa y vista del perfil (2012). Fotografía de la autora.

Investigué entorno al Castaño blanco de Indias y supe que, por su alto contenido en Alantofina, una sustancia altamente beneficiosa para la salud por sus

¹⁰⁶ *La nariz* (título original en ruso, *Hoc*) es una ópera satírica en tres actos con música de Dmitri Shostakóvich. El libreto en ruso fue escrito por Shostakóvich, Yevgeny Zamyatin, Georgy Ionin y Alexander Preis, y se basa en la historia *La nariz* de Nikolai Gogol.

Frolova-Walker, Marina (2005). «11. Russian opera; Two anti-operas: The Love for Three Oranges and The Nose». En Mervyn Cooke. The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera. London: Cambridge University Press. pp. 182–186.

¹⁰⁷ Para más información véase: ¿Qué sueñan los ciegos? Consultada el 20 de septiembre de 2015, <http://www.20minutos.es/noticia/2455277/0/sueños/ciegos-ceguera/sensaciones-movimientos/#x-tor=AD-15&xts=467263>¹⁰⁸ Digo "en apariencia" porque se las conoce como hemos visto por su habilidad para robar a las algas sus cloroplastos.

¹⁰⁸ Los topos de nariz estrellada pueden también olfatear bajo el agua. Primero exhalan burbujas hacia objetos o rastros de olor y después inhalar de nuevo la burbuja ya cargada con el contenido olfativo.

¹⁰⁹ Detectan la actividad eléctrica de sus presas.

¹¹⁰ *El topo de nariz estrellada, la nariz más perfecta de la naturaleza*. Consultada el 20 de septiembre de 2015, <http://naturacuriosa.blogspot.com.es/2008/09/el-topo-nariz-estrellada-la-nariz-ms.html>

¹¹¹ Es posible que el problema de Kovalyov, el dueño del miembro nasal, es que fuera un humano con esa dualidad, y que sus esencias dialogaran en diacronía entre sí y por extensión, también con sus actos.

¹¹² Véase nota 11.

¹¹³ Procedente del término *Imaginal* acuñado por Jung y retomado también por Hillman para referirse a lo que procede de la imaginación y por consiguiente del corazón del león.

¹¹⁴ Exposición comisariada por Almudena Armenta y Teresa Guerrero.

propiedades curativas de carácter venotónico y antiinflamatorio, esta planta se utiliza frecuentemente en medicina tradicional para tratar y prevenir afecciones del sistema circulatorio. Aunque la enfermedad de Juan no guardara relación directa, me pareció un hallazgo oportuno.

La segunda *fuentes*¹¹⁵ se comunicó conmigo un año después, en un pinar de Casillas en la provincia de Ávila. Nos habíamos reunido allí para despedir a Juan. El lugar lo había elegido él por apego a un milagro: un bonsai salvaje *Pinus pinea* que había brotado desafiante en el centro de la cara superior de una roca de granito. Ambos, mi cuñado y la especie arbórea, se conocían desde hacía tiempo y habían crecido paralelamente. (9.75)



9.75 *Pinus pinea*-Juan (2012). Casillas, Ávila.Fotografía de la autora.

Aquella tarde, paseando cerca de allí, alguien me alertó¹¹⁶ acerca de un fragmento de corteza que aguardaba acostado sobre el lecho de agujuos. Era del tamaño de una zapatilla y estaba atravesado longitudinalmente por una galería gruesa abierta por ambos extremos. Por uno de ellos asomaba algo que asemejaba una cabeza blanquecina y húmeda. El tamaño del inquilino debía de ser considerable. Cogí la corteza muerta y la balanceé suavemente a la expectativa de lo que pudiera revelarse por cada uno de los orificios. Un ser durmiente se dejaba acunar en su interior. Lo poco que su desplazamiento permitía revelar era absolutamente extraordinario. Su parte superior se veía rematada por unas antenas largas que se prolongaban abrazadas a su cuerpo, mientras que de su extremidad inferior se distinguían los últimos segmentos de un abdomen apuntado. Todo en ella transmitía tanta paz que no quise molestarla más en ese trance. Aunque únicamente había llegado a intuirlo, estaba segura que sus sonos combinaban perfectamente con los de la flor del castaño de Indias, porque así, en su reposo de transformación, con la palidez sublime de una joven vampirizada, le faltaba la ofrenda de unas flores vulnerables y enigmáticas como ella. (9.76)



9.76 Ninfa *Ergates faber* en su estado larvario. Foto de espécimen real.

¹¹⁵ Según el léxico del mito poético fuente es aquella criatura, animal o vegetal, que recurre a los bersos y a las fábulas para transmitir su mensaje.
¹¹⁶ Mi hermana Marina, la mujer de Juan.

Este fue el origen de la alianza entre el Castaño blanco de Indias, *Aesculus hippocastanum*, y la carcoma gigante o ninfa *Ergates faber* en su estado larvario. La resultante *ensoñación* o creación transgénica de ficción, la titulé *Flor del Castaño de ninfas*, un organismo mixto animal-floral cercano al debate ético sobre los posibles resultados de prácticas reales propuestas por artistas como Eduardo Kac, una corriente que ya comentamos al inicio de los *bersos compuestos*.

Partiendo de un diseño de flor híbrida formada por un cuerpo de ninfa y un caparazón floreado, precisaba un total de 12 ejemplares para distribuirlos en la construcción de la panícula piramidal propia de los castaños. Experimenté con resinas de poliuretano cargadas de marmolina para las calidades de las larvas y con siliconas transparentes de cara a la elaboración de los pétalos. (9.77-79)

No deseaba olvidar una posible justificación de uso terapéutico que se vinculara a la creación a los remedios de “terapia floral” de Edward Bach, desarrollados en base a la hipótesis de que los trastornos de dimensión emocional son los principales desencadenantes de las enfermedades: una concepción mística sobre la salud ligada al conflicto Alma-personalidad.



9.77 Flor, vista anterior o interior (2012). Técnica: Resina de poliuretano, silicona y plumas. 25 x 25 x 10 cm
9.78 Flor, vista de perfil (2012). Técnica: Resina de poliuretano, silicona y plumas. 25 x 25 x 10 cm
9.79 Flor, vista posterior o exterior. *Castaño de ninfas* (2012). Técnica: Resina de poliuretano, silicona y plumas. 25 x 25 x 10 cm

En este sentido, la obra enlaza con la manifestación de experiencias catárticas, según la cual la expresión de una emoción ayuda a generar el desbloqueo de esa pasión o recuerdo. Esta canalización de conflictos, está muy presente como se ha visto en el trabajo de Louise Bourgeois¹¹⁷ (cap.5), quien a través de sus arañas, que tejen y destruyen, se convierte en restauradora y sanadora de un pasado herido. También la carcoma, que tiene como fin nutrirse y facilitar con ello su metamorfosis, en la simbología de los sueños representa la crisis que consume el alma, y la concluyente sublimación en un ser transcendido.

En relación al color, se adoptó el dominio del blanco marfil por su candidez y alusión a los espectral, y en contraste, los tonos sonrosados, por su asociación a la sangre y al miedo, pero también a la vida. Blancos y rojos persiguiendo en paralelo convertirse en conductores de pasión, muerte y resurrección.

Atendiendo a lo anterior determiné cuatro elementos necesarios en el conjunto de la misma instalación.

En primer lugar, una botella de licor terapéutico continente de una solución hidro-alcohólica preparada a partir de la flor del Castaño de Ninfas. Un elixir elaborado para combinar los beneficios del castaño de Indias, recomendado para aliviar la agitación y tortura mental, resultado del miedo y la inseguridad, con las propiedades de transformación y renacimiento de la larva *Ergates faber*, tam-

¹¹⁷ Si bien Bourgeois recurre con frecuencia a la figura de la araña considerándola en un sentido principalmente positivo, no se puede ignorar la carga de ambivalencia, ya que por su desmesurada proporción, igual parece ofrecer refugio que amenaza. De nuevo el concepto freudiano de lo siniestro: *umheulich*..

bién llamada comúnmente ninfa, como guiño a los espíritus divinos que, según la mitología griega, poseen la misión de animar y proteger la naturaleza. En el remedio, la ninfa yace sumergida evocando a Ofelia, mientras acompañada por algunos de sus pétalos, transfiere su *poema* a la bebida medicinal. En la exposición, cuatro pequeñas copas de cristal junto al elixir, una de ellas con un líquido bebible, invitaban a probar al público asistente.¹¹⁸ (9.80-81)



9.80 Elixir para el alivio de la agitación mental. Detalle etiqueta (2012).

9.81 Elixir para el alivio de la agitación mental (2012). Técnica mixta. 29 x 10 x 10

Completan la instalación en segundo término, dos cuadros expositores de disección con sendos individuos flor prendidos dentro de ellas: uno descubriendo la parte anterior o interna, la larva; y el parejo mostrando la parte externa o posterior, el atuendo floreado. (9.82)



9.82 Flor del Castaño de ninfas. Cuadros expositores de disección (2012).

Y una tercera pieza un dibujo *Estudio natural de Castaño de ninfas*, un análisis artístico-“científico” para dar verosimilitud a la fábula. (9.83)

Y a modo de protagonista de la *ensoñación*, la estructura cónica del conjunto floral del Castaño de ninfas, mostrándose al espectador como objeto ornamental y agradable, cercano al preciosismo. Mimada como reliquia y preservada en el interior de un fanal de cristal, nada hace sospechar que la candidez exterior encierra una sorpresa: el descubrimiento visual de las larvas, que en actitud de oración, miran hacia el eje central del cono. Es decir, una tragedia plástica, que *poéticamente*, ruega por la purificación emocional. (9.84)

Tiempo después de actuar de mediadora en el mensaje de esta criatura de ensueño, durante el discurrir de la presente investigación, localicé un retrato fotográfico de Catherine Chalmers, titulado *Sweet Veronica (Portrait)* y realizado en 2004 para la serie *American Cockroach*¹¹⁹ (cap.6). La artista conseguía mitigar e incluso anular el habitual sentimiento humano de repugnancia hacia la cucaracha, al ataviarla con plumas de estola rosa e integrarla en la belleza de un entorno na-

¹¹⁸ No me llegó a quedar constancia de que alguien se atreviera a probar sus propiedades.

¹¹⁹ Cucaracha americana.

tural florido. Se distinguía por lo tanto una clara conexión con la *Flor del Castaño de ninfas* y con su larva *engalanada con un caparazón de novia*¹²⁰.



9.83 Estudio natural de Castaño de ninfas (2012). Mixta sobre cartulina basic. 100 x 70 cm

9.84 Flor del Castaño de ninfas (2012). Resina de poliuretano, silicona, plumas y campana de cristal. 50 x 32 x 32 cm

Proyección

Inicié este capítulo reconociendo la relación emocional entre los animales y el hombre y lo finalicé entendiendo la mía propia.

Propuse una sencilla metáfora del mundo con la que sentirme en paz, que denominé *mito poético*, un método para interpretar mi percepción de los animales y de su mensaje y, tras describirla, entendí cómo la *poesía* se había reflejado en mis obras, *bersos simples*, *bersos compuestos* y *fábulas*, identificando en cada una de ellas matices que antes no había apreciado.

Me presenté como *mediadora* del animal en la expresión de su *dignidad* y observé que se despertaba en mí una nueva aspiración.

No sé si encontraré la manera de llegar a través de mi *respuesta poética* a modificar la realidad, pero ha sido una gran estímulo descubrir artistas que sí lo logran, que diseñan y construyen planteándose como objetivo el bienestar animal, que actúan como legítimos *artistas-chamanes*.

Iniciado el camino hacia la búsqueda de profundidades, ignoro si la vida me reserva un *becoming animal*¹²¹ pero, por si llega o no ese devenir, me iré planteando la pregunta:¹²² ¿qué ave me gustaría ser? (9.85)



9.85 ¿Qué ave te gustaría ser? (2015). Azotea de la Facultad de Bellas Artes. Fotografía de Chandrika Gutiérrez Robledo.

¹²⁰ Cursiva evocadora del primer pensamiento que se tuvo ante el encuentro de la flor del castaño de Indias.

¹²¹ Concepto desarrollado, como ya hemos visto, por el filósofo francés Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari.

¹²² Recurro al símbolo del ave por su asociación al vuelo, metáfora entorno a la ascensión y al viaje iniciático, y al mismo tiempo como gesto de gratitud al pensamiento chamánico, que me ha ayudado a gestar el mito poético, a revisar los diferentes discursos artísticos y, en su reflejo, a entender mi propia obra.

- **Acción poética:** aquella *respuesta poética* que cuestiona la realidad y la modifica.
- **Artista-chamán:** el artista que trasciende el estatus de médium y lleva a cabo una acción poética en favor del bienestar del animal.
- **Artista Médium:** aquel que hace las veces de transmisor del mensaje de un animal tras una experiencia poética con éste.
- **Artista Ventrilocuo:** el que utilizan la imagen del animal como medio para hacer llegar su propia voz.
- **Bersos simples:** *respuestas poéticas* de carácter artístico que nacen de la resonancia con criaturas de poema sencillo.
- **Bersos compuestos:** *respuestas poéticas* de carácter artístico que nacen de la resonancia con criaturas de poema doble.
- **Burbuja-lente:** capa sustancial, que recubre y protege el *poema*, y sobre la que se asienta el *personaje*. Por estar hecha de poesía resulta imprescindible para percibir ésta en otros organismos.
- **Chamanismo poético:** dícese de la corriente propia de los *artistas-chamanes*.
- **Decadencia poética:** proceso degenerativo que conduce al estado *sinpoesía*.
- **Des-encaje:** desplazamiento del *punto de encaje*.
- **Devolver la dignidad al animal:** principio vital que guía el trabajo de los *artistas-chamanes*.
- **Dignidad o elegancia del alma:** armonía entre el *poema* y los actos.
- **Exorcismo estético:** expulsión completa de los prejuicios (*espinas foráneas*) mediante una *experiencia poética plena*.
- **Experiencia poética:** resonancia o vibración emocional de los *poemas* de dos o más individuos. Tiene repercusión negativa sobre la *instalación* y, por consiguiente, positiva sobre el resto de los componentes del ser.
- **Experiencia poética plena:** aquella *resonancia* de orden superior que se produce cuando uno de los miembros participantes está libre de *instalación foránea* (no es humano).
- **Fábula:** *respuestas poéticas* de carácter artístico en las que se representa una criatura de ficción a partir de la asociación de dos o más sones. También se las llama diseños *imaginales* o *ensoñaciones*.
- **Fuente:** *criatura que habla a través de los bersos y las fábulas*.
- **Genio del lugar:** *genius loci* o *poesía* del lugar.
- **Imaginal:** lo que se genera en el ámbito de la imaginación.
- **Insolencia del alma:** *indignidad, no-elegancia del alma* o diacronía entre el *poema* y los actos.
- **Instalación foránea (espinas):** conjunto de creencias y prejuicios socio-culturales que se insertan en el personaje, destruyen la burbuja y atentan contra la forma esencial del *poema*. Sólo ataca a la psique humana.
- **Intercambio poético:** es lo que acontece cuando dos sujetos, de mutuo acuerdo o no, se transfieren el uno al otro sus cualidades esenciales (*poema* y *poesía*). No hay que confundirlo con la *experiencia poética*.
- **Magia del instante:** *poesía* del momento que se precisa para la sucesión de un *miraculum*.
- **Magos:** criaturas de poema doble que participan en los *miraculum*.
- **Máquina de los abrazos o caja de vacas:** invento diseñado por Temple Grandin inspirado en la manga de compresión para el ganado. Se basa en los efectos relajantes de la presión intensa y controlada, beneficiosa en tratamientos tanto para los humanos como para los animales.
- **Mito:** sistema interpretativo, y por lo tanto subjetivo, que facilita el entendimiento de la realidad.

¹²³ Aporto esta información ordenada sobre léxico asociado al mito para facilitar su consulta, y también el entendimiento del mismo.

- **Miraculum:** *resonancia* de orden superior que se diferencia de las *experiencias poética plenas* por su discurrir independiente a la naturaleza de los implicados y por estar en íntima relación con el factor espacio/tiempo.
- **Nostalgia del paraíso:** añoranza de una existencia anterior libre de la amenaza de la *instalación foránea*.
- **Personaje:** personalidad que se adquiere y conforma durante el desarrollo vital. Es complementario al *poema*.
- **Poema:** “la forma de ser” innata del individuo.
- **Poesía (alma):** propiedad de la Naturaleza de producir una *resonancia emocional* entre *poemas*.
- **Posturear:** aparentar ser algo que no es natural al propio *poema*.
- **Predadores:** *técnicos* ejecutores de la *instalación foránea*.
- **Punto de encaje:** centro luminoso que nos posibilita la percepción de la energía tal y como fluye del universo, su transformación en datos sensoriales (información) y su consecuente interpretación.
- **Puerta:** barrera de superación.
- **Respuesta poética:** contestación *digna* tras la vivencia de una experiencia poética.
- **Sinpoesía o desalmada:** aquella psique de poema deforme y personaje monstruoso, que ha consumido su *burbuja*, y que por lo tanto, ha perdido su *poesía* y su capacidad para resonar.
- **Son:** cualidad intrínseca a los organismos.
- **Viviente:** dicese, en el ámbito de las obras-*fábulas*, de aquello que representa a un individuo que parece un ser vivo, pero que en realidad no existe en el mundo natural.
- **Vibrado:** aquel que ha quedado muy marcado por haber experimentado una resonancia con infinita intensidad.

CONCLUSIONES

En respuesta al objetivo marcado de establecer un encuadre desde el que entender la propia obra en diálogo con el arte animalista del momento, y tras un estudio profundo del estado de la cuestión, logramos establecer una primera conclusión de partida que supuso la determinación de seis vertientes discursivas (al margen de la personal) en torno al animal como mediador: símbolo de la trascendencia, mensaje político -social, canalización de experiencias catárticas, cuestionamientos ecológicos, especulaciones sobre mundos de ficción e investigaciones formales y estéticas.

Del primer capítulo, dedicado al símbolo de la trascendencia, tras analiza la re-utilización del símbolo, el comportamiento simbólico y el sentimiento poético concluimos que sobrevive un sentimiento nostálgico hacia el tiempo mítico, que incita a la búsqueda interior de profundidades, con la consiguiente adaptación perceptiva que se precisa para devolver al mundo su capacidad anímica. Así se redescubre la relación emocional con los animales, que se perciben como *espíritus auxiliares* de protección en el camino hacia el encuentro de su propio trascender. También determinamos que la transformación que implica recuerda los ritos de paso asociados a las religiones cósmicas, a las prácticas de las creencias chamánicas.

Desde el estudio con el animal como mediador en el discurso político-social, exploramos el concepto chamánico que aparece vinculado al arte de la acción. Vimos que atendiendo a la "mediación" los artistas se convierten en transmisores de mensajes de naturaleza socio-política, especializados y matizados con otros tintes en función del sentir de cada autor, y que definen a los artistas como mediadores, redentores o payasos sagrados. Paralelamente, apreciamos un interés especial por la figura del animal, muerto o vivo, como elemento simbólico, compañero, espíritu auxiliar y médium del alegato del artista. Concluimos que hay pues dos mediadores interviniendo en torno a la acción, por un lado el accionista, que se para y reflexiona viajando peligrosamente a las profundidades del inconsciente y que dirige sus actuaciones a modo de denuncia y lucha frente a la *instalación foránea*, y por otra parte el animal, colaborador implicado en la transmisión pública del mensaje al resto de la humanidad.

De acuerdo al animal como mediador en los procesos terapéuticos y en las experiencias catárticas, consideramos adecuado establecer tres apartados en función de las diversas formas de purgar lo pasional a través de la creación escultórica. De este modo, en un primer grupo, analizamos la obra como terapia de sanación personal, vinculada al discurso constructivo y al psicoanálisis. Un segundo lugar lo reservamos para aquellos artistas en los que adivinamos un proceso catártico hacia el interior, reflejo de una represión domesticada, de un control de instintos sádicos o evidenciando una necesidad de autoprotección. Y por último, situándonos en la manifestación de la catarsis hacia el exterior, examinamos la experimentación del dolor mediante las performances y otros fenómenos pseudo-chamánicos. Determinamos en todos los casos que, como sospechábamos, el animal es el vehículo de dichas canalizaciones.

Tras revisar las aportaciones escultóricas que parten de la capacidad de sugerencia del animal como mediador en la creación de mundos ficticios, llegamos a

la determinación que éstas se diversifican en: animistas, visiones futuristas imaginadas, mundos paralelos al nuestro o universos lúdicos.

Más adelante, al profundizar en el animal como elemento sustentador de los discursos formales y estéticos, observamos que el buen empleo de la expresividad de la materia, ayuda a recuperar para el animal representado la dignidad que le es propia. La causa de ello es que en este tipo de discursos el animal es el que constituye el propio mensaje.

En cuanto a la valoración del animal como mediador en el cuestionamiento ecológico, apreciamos que, desde planteamientos muy diversos, con el animal vivo o muerto, los artistas colaboran con científicos dentro del arte transgénico para la concepción de seres únicos, o utilizan la materia muerta en la creación de seres híbridos de ficción. Las conclusiones observadas nos llevaron a preguntarnos por la transgresión de los límites y los valores éticos que marcan las diferentes propuestas. Aunque concluimos que el animal es requerido en este caso nuevamente para transmitir el mensaje del artista, nos parece apreciar que las posturas más críticas a este tipo de obras, sí que llegan a distinguir entre la confusión la palabra del animal. Entienden que al aparecer como parte física de la obra, nos está remitiendo a su existencia real. Una invocación a la memoria ante la que el espectador, responde reconstruyendo mentalmente el ser original. Podría decirse que ese es el mensaje del animal: una llamada de socorro por el deseo de recuperar su dignidad.

La primera conclusión final de la tesis, a partir de este análisis de los diversos modos de abordar la creación con el animal, es la siguiente: que el verdadero sentido de la obra artística animalista es intermediar por el propio animal, como sucede en el caso de Temple Grandin, especialista en el lenguaje y conducta animal; que queda aquí reconocida por primera vez como artista-chamán, y que proponemos como referente para aquellos futuros artistas que deseen comprometerse con la manifestación de la dignidad del animal y con su bienestar.

Reconocemos el trabajo de Grandin como una valiosa contribución creativa a la sociedad y al bienestar de los animales. Tanto es así, que su actitud vital encaja con la del modelo de "artista" promulgado por Joseph Beuys, según el cual, todo hombre es un artista desde el momento que hace coincidir la realidad de sus actos con la de su alma, con entrega y creatividad. Y esto así, independientemente de la naturaleza disciplinar de su trabajo.

Ignoramos si Temple ha considerado seriamente alguna vez su trabajo como arte. En cualquier caso, desde nuestros criterios expuestos, no sólo limitamos esa creencia al rol de artista, sino que vamos un paso más allá.

Su trabajo no se limita al diseño de instalaciones, también da conferencias por todo el mundo sobre el autismo, contando su propia experiencia como testimonio de fe para las familias que deben ayudar a sus hijos autistas a relacionarse con el mundo; pero además, acude a la llamada de centros que trabajan con el animal cuando no saben cómo resolver alguna situación problemática desconocida. Es en esas ocasiones cuando Temple ejerce de auténtica artista-chamana, y vestida con su particular *mente de vestir*, se mete en la piel de los animales que sufren, para percibir, al igual que ellos las causas de su mal, y poder en consecuencia remediarlas.

Por lo tanto, de acuerdo a nuestros criterios, Temple queda reconocida en esta tesis con esa doble condición, destacando entre todos nuestros referentes.

La segunda conclusión clave de la tesis, consecuencia directa de la primera, es una metáfora para entender la relación emocional del ser humano con la naturaleza, y la profundización y compromiso en el área de la animalística. Se desarrolla en el capítulo del animal como mediador del discurso escultórico personal, y se enuncia bajo el nombre de mito poético: poema, personaje, poesía y dignidad.

Parece una realidad objetiva la existencia de una relación emocional entre las personas y la Naturaleza, y en especial con los animales; es algo inherente a la mente humana y se encuentra en todas las culturas, a lo largo de la historia.

Hemos podido observar que el significado de las representaciones de animales varía de unos autores a otros, aunque en nuestra opinión hemos concluido que los artistas objeto del presente estudio pueden dividirse en dos grandes grupos: los que podríamos hablar de artistas *ventrílocuos*, pues utilizan la figura de los animales como medio para hacernos llegar su propia voz. Y aquellos otros autores para quienes el animal constituye el verdadero mensaje, como si fuera el propio animal quien se expresa a través de ellos; en este sentido podemos hablar de artistas *mediadores* o *médiums*.

Enfrentada a las cuestiones de cuál es el *mensaje* que percibo en los animales y de qué intentó transmitir en mi obra, propongo mi propio *mito*, al que denomino *mito poético*, mi percepción de los animales y del *mensaje* que encuentro en ellos.

Por su sencillez y su carácter meramente descriptivo e interpretativo, el *mito poético* es como una sencilla *caja de vacas* o *máquina de los abrazos* de Temple Grandin para sentirme cómoda y recuperar la paz. En esencia, admite que el mundo tiene una cualidad especial a la que denominamos *poesía*, que es la fuente de mi inspiración y la que da sentido a mi obra.

Además, percibe que la psique humana está constituida por una forma de ser innata, el *poema*, y una personalidad adquirida, el *personaje*, y reconoce que el mundo tiene una cualidad especial que se denomina *poesía*, que es la propiedad de la Naturaleza de producir una *resonancia emocional* con el *poema* de cada persona.

El *poema* y el *personaje* no son entidades aisladas la una de la otra, sino que interactúan a través de nuestros prejuicios culturales, lo que reconocemos por *instalación foránea* y que accede a nosotros, los humanos, a través de la construcción de nuestra *personalidad*. Si la *instalación* es muy poderosa, puede desvirtuar tanto al *personaje* que le puede hacer olvidar su *poema*. Cuando nacemos sólo somos *poema*, tenemos una *burbuja-lente* que nos protege y nos permite sentir la *poesía* del mundo, la *belleza* de cuanto nos rodea en todo su esplendor. A medida que crecemos y vamos adquiriendo una personalidad definida, las espinas que acompañan la instalación foránea van consumiendo poco a poco la *burbuja* original. Si nuestra psique logra conservar al menos una película fina de ella para poder regenerarla, nuestro *poema* puede seguir aspirando a vivir momentos de resonancia con la *poesía* propia de todo aquello que nos rodea, especialmente de las plantas, los animales y los seres humanos.

Si nuestra *burbuja* es lo que nos permite percibir la *poesía (alma)* en todo lo demás, quizás sea porque también está hecha de *poesía*. Cuando interactuamos con algo o alguien y nuestra *poesía* reconoce la *poesía* ajena (*burbuja* frente a *burbuja*) las dos vibran y se desencadena el milagro: ambos *poemas* resuenan. Siempre que acontece esa maravilla, la vibración regenera la *burbuja* de cada cuerpo. A ese milagro lo llamamos *experiencia poética*.

Por otro lado, aquellas psiques que no han podido evitar que su *burbuja* se consuma, pierden su *poesía* (su *alma*) y su capacidad de reconocer la *poesía* en cuanto les rodea: son unas *desalmadas*, unas *sinpoesía* y su *poema* se deforma y es aplastado, o se consume y es absorbido por el *personaje* que se convierte en una caricatura, en un monstruo.

Las personas añoramos el tiempo ancestral, primitivo, paleolítico, porque pensamos que allí, donde un bosquejo de una primera cultura comenzaba a dibujarse en las paredes rugosas de las cuevas, la *instalación foránea* aún no suponía una amenaza. En el encuadre del *mito poético* esa es la causa de nuestra *nostalgia del paraíso*.

Echamos de menos todo lo anterior a la *instalación* y en especial nuestro vínculo con el animal que no se remonta al paleolítico que va más allá, a cuando se originó la vida, el primer organismo del que todos procedemos. Es lógico pensar, por un sencillo principio de hermandad, que si nosotros tenemos *poema* y personaje y una *burbuja* hecha de *poesía (alma)* también los tendrán los animales.

Vistos los términos claves, y habiendo entendido que los animales al igual que nosotros tienen su propio *poema*, presentamos un nuevo concepto que alude a la *elegancia del alma*, y que no es otro que el principio de *dignidad*, entendido como la armonía entre el *poema* y los actos.

La dignidad es una propiedad connatural a los seres vivos, y precisamente por su especial vínculo con el *poema* resulta vulnerable a todo tipo de amenazas externas que merodean en torno a la instalación. Los *predadores* que consiguen someter a un *personaje* y convertirlo en un *sinpoesía* o *desalmado*, alcanzan una situación de poder para a través de éste último, humillar, esclavizar y privar de una vida digna a otras criaturas. Esa es la única manera o al menos, la reconocida por nosotros hasta ahora, en la que los *predadores* pueden actuar sobre las psiques que están a salvo de espinas foráneas: atacar mediante personajes humanos conquistados. Lamentablemente, los más frágiles, son los seres más puros: niños, animales y vegetales. En estas circunstancias, el *poema* interior de las víctimas no se encuentra perjudicado, pero queda en ellas suspendida la capacidad de actuar conforme a él. En consecuencia, restituir la dignidad a los sometidos es un objetivo loable por el que merece la pena luchar.

Por mi parte, me considero *médium* o *transmisora*, observo al animal y reconozco su *dignidad*, la admiro, participo en la *experiencia poética* del encuentro (*burbuja* frente a *burbuja*), me entusiasmo, en el sentido etimológico de su origen griego de posesión *divina*, la interiorizo y la represento en mi obra. Mi *respuesta poética* no modifica la realidad, sólo la muestra, es el homenaje plástico al animal a través de la expresión de su *dignidad*.

Identificado ese propósito en el conjunto de mis obras, y arropada por el mito poético, he localizado en mi trayectoria personal tres líneas de trabajo principales: *bersos simples*, *bersos compuestos* y *fábulas*.

Cuando la fascinación tiene su origen en la cualidad poética de una criatura sencilla en sentido cuantitativo, es decir; con un solo *poema*, los proyectos resultantes los denomino *bersos simples*.

Los *bersos compuestos*, en cambio, nacen fruto de la resonancia con un ser que guarda tras su burbuja la sorpresa de un poema doble. La extraordinaria característica de su esencia híbrida repercute de forma tan evidente en su aspecto exterior, que resulta habitual que se vea descrita en su propio nombre.

Las *fábulas* se diferencian de los *bersos compuestos* por su carácter ficticio y también por ser expresión de una resonancia múltiple, es decir; experimentada a través de varios individuos en cuyas burbujas se han descubierto cualidades afines y brillantes. A dichas cualidades las llamo *sones* o *propiedades emergentes*, porque a pesar de su origen diverso, combinados de determinada manera, suenan acompañados y se realzan.

Aunque al inicio de formular el *mito poético* no tenía mayor aspiración que la de mediar por la dignidad del animal, al término de la tesis noté que surgía frente a mí un nuevo objetivo.

Sinceramente, no sé si encontraré la manera de llegar a través de mi *respuesta poética* a modificar la realidad, pero son un gran estímulo artistas que como Temple Grandin sí lo logran, que se plantean como objetivo el bienestar animal, y que actúan por lo tanto como legítimos artistas-chamanes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, R. (1970). *El mundo de los animales*, Barcelona: Noguer.
- Argan, G. C. (1984). *El arte moderno* (Tomos 1 y 2). Valencia: Fernando Torres-Editor.
- Aristóteles (1974). *Poética*. García Yebra, V. (traduc.). Madrid: Edición Trilingüe.
- Armstron, K. (2005). *Breve Historia del mito*. Barcelona: Salamandra.
- Arsuaga, J. L. (2012). *El collar del neandertal. El busca de los primeros pensadores*. Madrid: Colección Booket, Planeta.
- Aulagnier, P., (2003). *La violencia de la interpretación*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción*. Hondarribia, Gipúzcoa: Editorial Nerea, S. A.
- Baal-Teshuva, J. (1999). *Calder*. Köln: Tashen.
- Baker, S. (1993 – 2001). *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*. Champaign: Machester University Press and Urbana, University of Illinois Press.
- Baker, S. (2000). *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books.
- Baker, S. (2013). *Artist/Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baltrusaitis, J. (1983). *Aberrations: essai sur la légende des formes*. París: Publié avec le concours du Centre National des Lettres.
- Bazin, H. (1974). *Los animales en el Arte*. Barcelona: ARGOS, S.A.
- Bell, Joseph. (1985). *Metropolitan Zoo*. New York: Harry N. ABRAMS, INC., Publishers.
- Bergson, H. (1985). *La evolución creadora*. Barcelona: Planeta Agostini, D. L.
- Bernárdez, C. (2001). *Beuys*. Madrid: Editorial Nerea, S.L.
- Borges, J. L. (1971). *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, D. L.
- Boulle, P. (1977). *El planeta de los simios*. Barcelona: Plaza & James.
- Bozal, V. (1995). *Arte del siglo XX en España*. Madrid: Espasa Calpe.
- Burgano, A.,(compilador) (2010). *Eduardo Kac: el creador de seres imposibles*. Colombia: Universidad de Caldas.
- Campbell, J. (1996). *Las máscaras de Dios*. Madrid: Alianza.
- Castaneda, C. (2002a). *Las enseñanzas de Don Juan*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Castaneda, C. (2002b). *Una realidad aparte*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Castaneda, C. (2002c). *Viaje a Ixtlan*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Castaneda, C.(2002d). *El lado activo del infinito*. Rosario, Argentina: Biblioteca Nueva Era.
- Castelli, E. (1963). *De lo demoniaco en el arte: su significación filosófica*. Santiago: Universidad de Chile.
- Cirlot, J. E. (1981). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cortázar, J. (1987) *Cuentos*. Madrid: Hyspamerica, imp. 1987.
- Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal, S. A.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

- Delanty, G. (2006), *Community*, Barcelona: Editorial Graó.
- Eco, U. (1996). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- Eliade, M. (1955). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor, S. A., Colecc. Punto Omega.
- Eliade, M. (1995). *El vuelo mágico*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.
- Eliade, M. (2001). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Ellenberger, W. (1956). *An Atlas of Animal Anatomy for Artist*. New York: Dover Publications, Inc.
- Fernández, G. (1974). *Mateo Hernández*- Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Fontcuberta, J. (2008). *El Libro de las Maravillas*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona y Actar.
- Frankfort, H. (1988). *Reyes y Dioses*. Madrid: Alianza Universidad.
- Freud, S., (2000). *Interpretación de los sueños*. Obras completas, vol.II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Frutier, A. (1985). *Signos, símbolos, marcas y señales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Goldberg, R. (1996). *Perfomance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Gombrich, E. H. (1977). *Tras la Historia de la Cultura*. Barcelona: Ariel.
- Gombrich, E. H. (1981). *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gombrich, E. H. (1990). *Historia del Arte*. Madrid, Alianza Forma.
- Gombrich, E. H. (1991). *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gould, S. J. (1977) *Ontogeny and Phylogeny*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gourmont, R d. (1903). *Física del amor*. Madrid: EDAF.
- Grandin, T. (2011). *Pensar con imágenes. Mi vida con el autismo*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- Grandin, T., y Johnson, C. (2010). *Gli animali si rendono umani*. Barcelona: Sperling & Kupfer Editori, S.p.A.
- Grandin, T., y Johnson, C. (2012a). *El lenguaje de los animales. Una interpretación desde el autismo*. Barcelona: RBA Libros, S.A.
- Grandin, T., y Johnson, C. (2012b). *La macchina degli abbracci. Parlare con gli animali*. Milán: Adelphi Edizioni S.P.A.
- Hall, J. (1974). *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza.
- Hillman, J.(1999). *El pensamiento del corazón. Anima mundi: el retorno del alma al mundo*. Madrid: Siruela.
- Juliet, C. (1985). *Giacometti*. Paris: Fernand Hazan.
- Junakovic, S. (2006). *Gran libro de los retratos de animales*. Pontevedra: OQO.
- Kac, E. (2010). *Telepresencia y bioart. Interconexión en red de humanos, robots y conejos*. Murcia: CENDEAC.
- Kappler, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, D. L.
- Lacadena, J. R., Montoliu, J., Fresno, A., Barahona, E., Torralba, F., Gracia, D., (2001). *Aspectos científicos, jurídicos y éticos de los transgénicos*. Madrid: Gafo J. (Ed.), Universidad Pontificia Comillas.
- Lamarche-Vadel, B. (1994). *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Lao-Tsé. (2012). *Tao Te Ching* (2da ed.). Madrid: Editorial Tecnos. Grupo Anaya, S. A.
- Lao-Tsé. (2015). *Tao Te Ching. Tratado del camino y su virtud*. Madrid: Ediciones Bagua y la Isla infinita.
- Lévi-strauss, C. (1981). *La vía de las máscaras*. Madrid, Siglo XXI.
- Lévi-strauss, C. (2002). *El pensamiento salvaje*. Madrid: Fondo de Cultura Eco-

- nómica.
- López, J. (2007). *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé.
- Lucie-Smith, E. (1998). *Animals in Art- ZOO*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Llull, R. (1983). *El libro de las bestias*. Barcelona: Teorema.
- Marceau, F., Vezin, L., Lajoix, A. (1991). *Découvrir Sandoz. Statuaire Du Regard*. París: Les Editions Du Grand-Pont-Jean Pierre Laubscher. La Bibliotheque Des Arts.
- Mariño, X. R. (1996). *El simbolismo animal: creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid: Encuentro.
- Márquez, O. (1992). *Iconografía de la sirena mexicana*. México: Dirección General de Culturas Populares.
- Marrero, V. (1986). *Picasso y el monstruo: una introducción*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- Martínez, I. (2012). *El primate que quería volar*. Madrid: Espasa.
- Martínez, I., y Arsuaga, J. L., (2002). *Amalur. Del átomo a la mente*. Madrid: Temas de hoy.
- Marvin, G., Wilbertl, C., Donald, D., Baker, S., Fudge, E., Burt, J., Mckay, R. (2006). *Killing Animals*. Champaign: The Animal Studies Group, University of Illinois Press.
- Matía, P., Blanch, E., De la Cuadra, C., De Arriba, P., De las Casas, J. y Gutiérrez, J. L. (2006). *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid: Akal Bellas Artes.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Hondarribia, Guipúzcoa: Editorial Nerea, S. A.
- Mode, H. (1957). *Animales fabulosos y demonios*. México: Fondo de Cultura Económica, Humanitas.
- Molloy, C. (Autor y Ed.). (2012). *Beyond Human. From Animality to Transhumanism*. Londres y Nueva York: Continuum International Publishing Group, Shakespeare, S. (Ed.), Blake, Ch. (Ed.).
- Morales y Marín, J. L. 1987. *Los toros en el arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- Morin, J.P. (1991). *Los peces y las aves*. Barcelona: Obelisco.
- Morris, J. (1982). *A Venetian bestiary*. New York: Thames & Hudson.
- Murugarren, M., y Saenz, J.(2004). *Animalario Universal del Profesor Revillod. Ilustraciones de Javier Saenz*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Neumann, E., (1992). *Mitos del artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid: Tecnos.
- Paracelso. (1983). *Libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y los demás espíritus*. Barcelona: Obelisco.
- Pare, A. (1987). *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela.
- Pedraza, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla*: (Esfinge, Medusa, Pantera...). Barcelona: Tusquets.
- Pérez, H. J. (2004). *La naturaleza en el arte posmoderno*. Madrid: Akal.
- Perez-Rioja, J. A. (1984). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Ramirez, J. A. (1996). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Remón, J. F. (1998). *La invención del genio del lugar*. En J. Maderuelo, J. (dir.) (1998). *El jardín como arte. Arte y Naturaleza*. Huesca. 1997 (actas, 3). Huesca: Diputación de Huesca (pp. 195-206).
- Rheims, M. (1972). *La sculpture au XIX siegle*. París: Arts et métiers graphiques.
- Ripoll, E. (1986). *Orígenes y significado del arte Paleolítico*. Madrid: Silex.
- Sanz, J. (1998). *Diccionario de la fauna ornamental*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Scheider, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y en las esculturas antiguas*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Self, W. (2000). *Grandes simios*. Barcelona: Anagrama.

- Seringe, P. (1990). *Les symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours*. Geneve: Helios.
- Silva, C. (1980). *Ornamento y demonios*. Barcelona: Monte Ávila.
- Solans, P. (2007). *Accionismo Vienés*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, S. A.
- Stangos, N. (1989). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Forma.
- Thompson, E. (1990). *Anatomy of Animals*. New York: Estudio Edition.
- Tomeo, J. (1994). *El nuevo bestiario*. Barcelona: Planeta.
- Van Gennep, A. (2013) *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.
- Velasco, J.L. (1990). *Dibujando Animales*. Barcelona: ceac.
- Yarza, J. (1987). *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos.
- Zulaika, J. (1992). *Caza, símbolo y eros*. Madrid: Nerea.

TESIS

- Borrego, V. (1994). *Visión y conocimiento: el arte Fang de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Càrdenes, R. (1989). *Jeroglíficos sin código. Una lectura a la teología de las vanguardias*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Gorvel y Thierry. (1982). *La sculpture animaliere de Barye vue par un veterinaire*. Alfort: Ecole Nationale Veterinaire.
- Gredilla, P. (1958). *Las especies animales a través del arte*. Madrid: Univ. De Madrid.
- Gresilieres, M. (1981). *Aspects de la sculpture animaliere: les bronces animaliers du...* Toulouse: Ecole Nationale Veterinaire.
- Richard, J.-C. (1978). *La sculpture animalier au Xxeme Siecle vue par un veterinaire*. Toulouse: Ecole Nationale Veterinaire.

CATÁLOGOS

- Adam-CoualetS., Albert, B., Aubert, L., Aubin-Boltanski, E., Balandier, G., Bonhomme, J. et al. (2012). Cat. exp. *Les Maîtres du Désordre*. París: Coédition musée du quai Branly / éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais.
- Arsuaga, J. L. (2015). *Se fueron con el viento. La sexta extinción*. Cat. exp. Burgos: Museo de la Evolución Humana, Edita Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Fundación siglo para las Artes de Castilla y León.
- Asensi, M. V., Barbotin, Ch., Bovot, J. L., Brindonneau, C., Charron, A., Couton-Perche, N., et al. (2015). Cat. exp. *Animales y Faraones. El reino animal en el antiguo Egipto*. Madrid: Caixa Forum.
- Billeter, E., (1981). Cat. exp. *Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre*. Zürich: Kunsthau.
- Cabanne, P. (2002). Cat. exp. *Brancusi*. París: Succès du Livre.
- Castro, J. d. (1987). Cat. exp. *Escultura figurativa 1900/1950*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Castro, L. d. (1959). Cat. exp. *A arte animalista dos paleoamerindios do litoral do Brasil*. Río de Janeiro: Publicasoes avuebas.
- Chavarri, R. (1973). Cat. exp. *Exposición inaugural con obras de Mateo Hernández 1888-1949*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.
- Císcar, C., Kalenberg, A., Ottinger, D., Heartney, E., Tomasula, S., Nadarajan, G., et al. (2007). Cat. exp. *Eduardo Kac*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- Cowlins, E. (1994). Cat. exp. *Picasso : Sculptor/painter*, Picasso. London: Tate Gallery.
- Ferguson, R., De Diego, E., Sandqvist, G., Cooke, L., Bruno, G. (2013). Cat. exp. *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid: Edita Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Grasskamp, W., Buren, D. (1997). Cat. exp. *Sculpture*. Proyects in Münster 1997. Germany: KulturStiftung.
- Heller, R. (1994). Cat. exp. *Nicola Hicks, Sculpture and Drawings*. London: Flowers East at London Fields.
- Juncosa, E. (1993). Cat. exp. *Barry Flanagan*. Barcelona: Fundación “La Caixa”.
- Kuchta, R. (1978). Cat. exp. *The Animal Kingdom in American Art*. Syracuse: Everson Museum of Art.
- Lipman, Jean. (1992). Cat. exp. *El Universo de Calder*. Ciudad. Centre Julio González.
- Majada, J.L. (1979). Cat. exp. *Mateo Hernández 1884-1949*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Martín, M. (1981). Cat. exp. *El arte de Mateo Hernández. Motivación pedagógica*. Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- Martínez-Novillo, A. (dir.). (1984). Cat. exp. *Mateo Hernández: la escultura de su época*. Salamanca: Diputación, M. E. De Arte Contemporáneo.
- Mendez, A. (1927). Cat. exp. *Exposición de obras del escultor Mateo Hernández*. Madrid: Ministerio de Marina.
- Mulvery, L. (1995). Cat. exp. *Jimmie Durham*. London: Phaidon.
- Muñoz, J. (1983-84). Cat. exp. *La imagen del animal. Arte Prehistórico. Arte Contemporáneo*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Ministerio de Cultura.
- Piñero, R. y De Gaspar, I. (2015). Cat. exp. *Bestiaria. El Descubrimiento de un Reino*. Burgos: Museo de la Evolución Humana, Edita Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Fundación siglo para las Artes de Castilla y León.
- Pirovano, C. (1989). Cat. exp. *Marino Marini*. Milano: Electra.
- Purcell, R. (1991). Cat. exp. *Naturalezas*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- Szeeman, H. (1994). Cat. exp. *Joseph Beuys*. Madrid: Museo National Centro de Arte Reina Sofía.
- Thibout, M. (1959). Cat. exp. *Histoires Naturelles*. París: Musée Rodin.
- Tilkin, D., Breerette, G., Dadoun, R., Gaillard, F., Zabuyan, E. (2012). Cat. exp. *Honni soit qui mal y pense*. Louise Bourgeois. Madrid: La Casa Encendida.
- Thomas, K. (1990) Cat. exp. *Beuys. La vida, la obra. Beuys vor Beuys*. Madrid y Zaragoza: Diputación de Zaragoza y Caja de Madrid.

REVISTAS

- Colomer, A. (1997). *Shock Art*. Vanidad. Madrid: Egoiste Publicacions, S.L., 36, 30-33.
- De Diego, E., Bodei, R., Verdú, V., Onfray, M., Pardo, J., Weinstock, J. A., et al. (1998). *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*. Revista de Occidente. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 201.
- López, J. A., Solans, P., Velayos, M. J., Rebollar, M., Carpio, F., Monteiro, I., et al. (2003). *Lápiz*. Revista Internacional de Arte. Madrid: Publishing Company, López, J. A. (Ed. y director), Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L., 199/200, 222 pp.
- Martínez, I. (2015). *Homenaje al oso de la Sima de los Huesos*. Periódico de Atapuerca, 48, 5.

PUBLICACIONES (SONIA CABELLO)

- Armenta, A., Blanch, E., Cabello, S. (coordinadoras) (2008). Cat. Exp. *Domus et Animalia 2008* [versión digital]. Facultad de Bellas Artes UCM.
- Armenta, A., Blanch, E., Cabello, S. (coordinadoras) (2009). Cat. Exp. *Domus et*

Animalia 2009 [versión digital]. Madrid: Facultad de Bellas Artes UCM.

- Arsuaga, J. L. (2007). *Un patrimonio prehistórico único*. Revista La Aventura de la Historia. Portada e ilustraciones interiores. Lugar: editor, nº 103, 76-83.
- Arsuaga, J.L. (2013). *Atlas de la Prehistoria: Cuando el mundo era niño* (5ta ed.) Portada e ilustraciones interiores. Madrid: Editorial Espasa- Calpe, S.A.
- Baviano, J. M. (direc.) (2007). Revista *Taurodelta* (nº 4). Especial 60 aniversario. Ilustración de portada. Madrid: Taurodelta S. A.
- De la Cuadra, C., Cabello, S., Iglesias, C., Martín, M. L., Villatoro, R., Cury, M., et al. (1997). Cat. Exp. *El animal como elemento de expresión artística*. Madrid: Facultad de Bellas Artes UCM y Zoo-Aquarium Casa de Campo de Madrid.
- De la Cuadra, Celia., Ayerbe, L., De la Rosa, L., Martín, I., Valcárcel, M., Armenta, A., et al. (2008). Cat. Exp. *Almacenes de vida. Los bancos de germoplasma vistos desde el arte*. Madrid: Instituto Nacional de Investigación y Tecnología Agraria y Alimentaria.
- De la Cuadra, Celia., Matía, P., Ayerbe, L., Martín, I., Ruíz, M., De la Rosa, L., et al. (2007). Cat. Exp. *Germinando Arte y Ciencia. Madrid: Grupo Arte, Ciencia y Naturaleza*, Facultad de Bellas Artes UCM y Centro de Recursos Fitogenéticos INIA.
- De la Cuadra, Consuelo y González Recio, J. L., (coordinadores) (2008). *Dialogando con Imágenes. Arte y Filosofía*. Madrid: Equipos multidisciplinares para el aprendizaje.
- De la Cuadra, Consuelo., Armenta, A., Blanch, E., Cabello, S., De la Cuadra, C., Guerrero, T., et al. (2013). Cat. Exp. *Mujer*. Madrid: Grupo de investigación UCM Arte, Ciencia y Naturaleza.
- De la Cuadra, Consuelo., Cabello, S., Estrella, L., Rodríguez, V., Tello, G., López, P., et al. (2002). Cat. Exp. *Biodiversidad en la materia escultórica*. Madrid: Facultad de Bellas Artes UCM y Zoo-Aquarium Casa de Campo de Madrid.
- De la Cuadra, Consuelo., Perea, J., Castelo, L., Barbero, M., Matía, P., Fernández, M., et al. (2007). Cat. Exp. *Animalística*. Arte, Ciencia y Naturaleza. Madrid: Facultad de Bellas Artes UCM.
- González Recio, J. L., (dir.) (2008). *Arte y Filosofía. Equipos multidisciplinares para el aprendizaje* [versión digital]. Madrid: Contribuciones a la Semana de la Ciencia 2007, en el marco de la acción Estratégica.
- González Recio, J. L., (direc.) y Blanch, E. (coor.) (2009). *Arte y Filosofía* [versión digital]. Madrid: Vicerrectorado de Desarrollo y Calidad en la Docencia.
- González Recio, J. L., (direc.) y Blanch, E. (coor.) (2009). *Las Concepciones de la Naturaleza en el siglo XX*. Presentación de proyectos Medialab Prado. Madrid: editor: UCM
- González Recio, J. L., Blanch, E., Perea, J., Barbero, M., Romero, M. J., Van Den Eynde, C., et al. (2009). *Iconografía de “El origen de las especies”*. Semana de la Ciencia 2009.
- Martín, A., Armenta, A., Blanch, E., Barbero, M., Cabello, S., De la Cuadra, C., Guerrero, T., et al. (2012). Cat. Exp. *BOTÁNyCA*. Madrid: Real Jardín Botánico y CSIC. Catálogo de la Exposición.
- Martínez Mendizábal, I. (2007). *Los últimos hallazgos*. Revista *La Aventura de la Historia*. Portada e ilustraciones interiores. Lugar: editor, nº 103, 65-75.
- Mayo, L., De la Cuadra, C., Bielsa, L., Fernández, R., Carpintero, C., Agudín, V., et al. (2012). Cat. Exp. *El Libro en la Medalla*. Madrid: Consuelo de la Cuadra.
- Muñoz, A., Mayo, L., Díez, B., Posada, M., Gómez Abajo, L. M., Perpiñá, J. P., et at. (2012). Cat. Exp. *Mitologías / Invisibles-Diálogos a través de la Historia*. Madrid: Vicerrectorado de Desarrollo y Calidad de la Docencia de la UCM.
- Muñoz, J., Arsuaga, J. L., Armenta, A., Barbero, M., Blanch, E., Cabello, S., et al. (2015). Cat. Exp. *Ars Herbaria*. Madrid: Grupo Arte, Ciencia y Naturaleza y Real Jardín Botánico de Madrid. (Obra de portada y pp. 50-53).
- Nieto, F., Armenta, A., Blanch, E., Cabello, S., De la Cuadra, C., Guerrero, T.,

et al. (2013). Cat. Exp. *BOTÁNyCA*. Madrid: Grupo de investigación UCM Arte, Ciencia y Naturaleza, el Museo de la Evolución Humana de Burgos y la Junta de Castilla y León.

- Ripoll, S., Arsuaga, J. L., Baquedano, E., Emili Aura, J., Jordá, J. F., Clottes, J., et al. (2012/13). Cat. Exp. *Arte sin artistas. Una mirada al paleolítico*. Cat. Exp. Madrid: Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares.
- Ruiz de Lacanal, M. D. (coordinadora), Arias, A. M., Maldonado, J., García Galindo, M. (2008). *El patrimonio natural y cultural de Rota y su conservación*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Seguin, N., Sarukhán, J., Magaña, V., Carrillo, C., Lozano, S., Caballero, M., et al. (2010). Cat. Exp. *390 PPM / Planeta alterado/Cambios Climáticos y México*. Tlalpan, México: Gran Numeronce Producciones, S.A.
- Velázquez, C., Vázquez, A., Padilla, M., Sánchez de Llolano, J., Torres, M., Domingo, S., et al. (2012). Cat. Exp. *Zoologías*. Madrid: UCM- Área de Humanidades y el Grupo Arte, Ciencia y Naturaleza.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Baker, S., (2001). *Haunted by the Animal*. Tate Magazine. Consultada el 30 de octubre de 2015, <http://www.ekac.org/haunted.html>
- Benítez, L., (2009). *Bioarte. La vida como material*. Consultada el 29 de octubre de 2015, <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/LBenitez.html>
- Cimaomo, G., (2005). *Relectura de algunos textos de Joseph Beuys a partir de los códigos Barthesianos* [versión electrónica]. Seminario de Semiótica del Arte, 5-8. Consultada el 16 de septiembre de 2015, http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/Relectura%20de%20Beuys%20a%20partir%20de%20los%20codigos%20Barthesianos.pdf
- García Yelo, M., (2004) *El sublime espacio de Alberto Giacometti. Anales de la Historia del Arte*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Facultad de Geografía e Historia. No 14. pp. 229-250. Consultada el 14 de marzo de 2005, www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/revistas/revista.php?id=ANHA
- Loza Ardila, C., (2006). *Psicoanálisis , arte e interpretación*. Anuario de Psicología Clínica y de la Salud, vol.2. pp. 57-64. Consultada el 16 de octubre de 2015, www.us.es/apcs

WEBS DE ARTISTAS POR ORDEN ALFABÉTICO

- Abdessemed, Adel. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.art-net.com/magazineus/features/nathan/adel-abdessemed-2-24-12.asp>
- Baker, Steve. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://uclan.academia.edu/SteveBaker>
- Baker, Steve. Consultada el 19 de septiembre de 2015, BAKER, S. http://www.uclan.ac.uk/staff_profiles/dr_steve_baker.php
- Balkenhol, Stephan. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.art-net.com/artists/stephan-balkenhol/>
- Balkenhol, Stephan. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.stephenfriedman.com/artists/stephan-balkenhol/>
- Balkenhol, Stephan. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2010/12/stephan-balkenhol-fritzlär-hesse.html>
- Barceló, Miquel. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.miquel-barcelo.org/>
- Barrao. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.fortesvilaca.com.br/artistas/barrao>

- Baseman, Gary. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://garybaseman.com/>
- Batterfield, Deborah. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artnet.com/artists/deborah-batterfield/>
- Bell, Catherine. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.cebell.com/>
- Bernier, Pascal. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.pascal-bernier.com/>
- Black, Lisa. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://lisablackcreations.com/>
- Bolla, Nicola. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.visionnaire-home.com/wunderkammer/nicola-bolla>
- Bolla, Nicola. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artnet.com/artists/nicola-bolla/past-auction-results>
- Bolla, Nicola. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <https://www.artsy.net/artist/nicola-bolla>
- Bolla, Nicola. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <https://www.nohrahaimegallery.com/nicola-bolla.html>
- Bombardieri, Stefano. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.stefanobombardieri.it/>
- Brewer, Sarina. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://sarina-brewer.com/>
- Britton Clouse, Mary. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.microsanctuarymovement.org/tag/mary-britton-clouse/>
- Britton Clouse, Mary. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.brittonclouse.com/>
- Calder, Alexander. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.calder.org/>
- Cardoso, Maria Fernanda. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://mariafernandacardoso.com/>
- Cattelan, Maurizio. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://maurizio-cattelan.altervista.org/>
- Cave, Nick. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://nickcaveart.com/Main/Intro.html>
- Cavener Stichter, Beth. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.followtheblackrabbit.com/>
- Coe, Sue. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://graphicwitness.org/coe/enter.htm>
- Coe, Sue. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artnet.com/artists/sue-coe/>
- Coe, Sue. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.wikiart.org/en/sue-coe>
- Corbett, James. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://jamescorbettart.com/>
- Cornec, Jean Luc. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://jeanluc.cornec.de/>
- Cross, Dorothy. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.kerlingallery.com/artists/dorothy-cross/selected-works>
- Chalmers, Catherine. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.catherinechalmers.com/>
- Chase, Andreu. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.andrew-chase.com/>
- De Menezes, Marta. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://martademenezes.com/>
- Deville, Julia. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://juliadeville.com/>
- Dion, Mark. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.art21.org/artists/mark-dion>

- Dion, Mark. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/mark-dion/series>
- Dobberkau, Heide. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/heide-dobberkau/auktionsresultate>
- Duprat, Hubert. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.galerieartconcept.com/artwork-collection/hubert-duprat-artworks/>
- Duprat, Hubert. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.thiscolossal.com/2014/07/hubert-duprat-caddisflies/>
- Edenmont, Nathalia. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.nathaliaedenmont.com/>
- Fritsch, Katharina. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artnet.com/artists/katharina-fritsch/>
- Fritsch, Katharina. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/katharina-fritsch/>
- Ganz, Sayaka. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://sayakaganz.com/>
- Geisel, Theodor (Dr. SEUSS). Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.drseussart.com/>
- Grandin, Temple. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.templegrandin.com/>
- Grunfeld, Thomas. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <https://www.artsy.net/artist/thomas-grunfeld>
- Grunfeld, Thomas. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artnet.fr/artistes/thomas-gr%C3%BCnfeld/%C5%93uvres-d%E2%80%99art>
- Guo Qiang, Cai. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.caiguogqiang.com/>
- Hackenwerth, Jason. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.jasonhackenwerth.com/#home>
- Harte, Miguel. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://miguelharte.com.ar/>
- Hatry, Heide. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.heidehatry.com/>
- Hicks, Nicola. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://nicolahicks.com/>
- Hirst, Damien. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.damien-hirst.com/>
- Iglesias, Cristina. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://cristinaiglesias.com/>
- Jackinski, Britta. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://brittaphotography.blogspot.com.es/>
- Jackinski, Britta. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.britta-photography.com/>
- Jones, Kim. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.pierogi2000.com/artists/kim-jones/>
- Kac, Eduardo. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.ekac.org/>
- Kelly, Mike. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://mikekelley.com/>
- Kimbell, Lucy. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.lucykimbell.com/LucyKimbell/Home.html>
- Knight Potter, Jeffrey. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://jkpotter.com/>
- Knorr, Karen. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://karenknorr.com/>
- Koons, Jeff. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.jeffkoons.com/>
- Kounellis, Jannis. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artnet.com/artists/jannis-kounellis/>
- Kounellis, Jannis . Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.cheimread.com/artists/jannis-kounellis>
- Libby, Mike. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://insectlabstudio.com/>

- López, Marcos. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.marcoslopez.com/>
- Maestre, Jennifer. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.jennifermaestre.com/>
- Martinet, Edouard. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.edouardmartinet.net/>
- Mayer, Emily. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.independent.co.uk/life-style/nine-to-five-emily-mayer-1116617.html>
- Mc Carthy, Paul. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.art21.org/artists/paul-mccarthy>
- Mc Carthy, Paul. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.hauserwirth.com/artists/20/paul-mccarthy/biography/>
- Mc Carthy, Paul. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://kadist.org/en/people/paul-mccarthy>
- Mc Grath, Elizabeth. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://elizabethmcgrath.com/>
- Menna, Lia. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://lia-mennabarreto.blogspot.com.es/>
- Nitsch, Hermann. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.nitsch.org/index-en.html>
- Olly y Suzy. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.ollysuzi.com/>
- Ödman, Fredrik. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.fredrikodman.com/>
- Oreilly, Kira. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.kiraoreilly.com/>
- Oreilly, Kira. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artscatalyst.org/artist/kira-oreilly>
- Peck, Marion. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.marionpeck.com/>
- Piccinini, Patricia. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.patriciapiccinini.net/>
- Potter, Walter. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.walterpottertaxidermy.com/>
- Rivalta, Davide F. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.daviderivalta.net/>
- Roth, Dieter. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.dieter-roth-museum.de/en/>
- Schieferstein, Iris. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.iris-schieferstein.de/>
- Schwarzkogler, Rudolf. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.tourmycountry.com/austria/wieneraktionismus.htm>
- Schwarzkogler, Rudolf Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artnet.com/artists/rudolf-schwarzkogler/>
- Self, Will. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://will-self.com/>
- Self, Will. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.artnet.com/magazineus/features/self/i-know-what-i-hate1-3-11.asp>
- Singer, Ángela. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.angela-singer.com/>
- Skoglund, Sandy. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.sandyskoglund.com/>
- Sterbak, Jana. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.janasterbak.com/>
- Stezaker, John. Consultada el 19 de septiembre de 2015, http://www.saatchigallery.com/artists/john_stezaker.htm
- Stezaker, John. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://www.theapproach.co.uk/artists/stezaker/>

- Valentine, Emily. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://emilyvalentine.com.au/index.html>
- Valentine, Emily. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <https://emilynavavalentine.wordpress.com/>
- Vargas Habacuc, Guillermo. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://guillermohabacucvargas.blogspot.com.es/>
- Vasconcelos, Joana. Consultada el 19 de septiembre de 2015, <http://joanavasconcelos.com/index.aspx>

Es muy difícil hacer balance, mirar hacia el pasado y localizar a alguien de mi entorno afectivo y profesional a quien no deba, por motivos de distinta naturaleza, agradecer o dedicar este trabajo. Al haber sido un proceso largo y complicado, siento que he descuidado a menudo a mis seres más queridos, pero estaré encantada de corregirlo desde ahora en adelante.

CATÁLOGO

El animal a través del
mito poético

Sonia Cabello García

El animal a través del
mito poético

Dedicado a mi familia
y a aquellos que me hacen resonar.
Gracias, con toda mi poesía.

CONTENIDO

13	Introducción
15	Mito
35	Bersos simples
123	Bersos compuestos
149	Fábulas
157	Proyección

INTRODUCCIÓN

EL ANIMAL A TRAVÉS DEL MITO POÉTICO

El *mito poético* es una sencilla metáfora para describir e interpretar, que no explicar, mi percepción de los animales y del *mensaje* que encuentro en ellos.

En esencia, el *mito* admite que la psique humana está constituida por una forma de ser innata, el *poema*, y una personalidad adquirida, el *personaje*, y reconoce que el mundo tiene una cualidad especial que se denomina *poesía*, que es la propiedad de la Naturaleza de producir una *resonancia emocional* con el *poema* de cada persona.

El *poema* y el *personaje* no son entidades aisladas la una de la otra, sino que interactúan a través de nuestros prejuicios culturales, lo que reconocemos por *instalación foránea* y que accede a nosotros, los humanos, a través de la construcción de nuestra *personalidad*. Si la *instalación* es muy poderosa puede desvirtuar tanto al *personaje* que le puede hacer olvidar su *poema*. Cuando nacemos sólo somos *poema*, tenemos una *burbuja-lente* que nos protege y nos permite sentir la *poesía* del mundo, la *belleza* de cuanto nos rodea en todo su esplendor. A medida que crecemos y vamos adquiriendo una personalidad definida, las espinas que acompañan la *instalación foránea* van consumiendo poco a poco la *burbuja* original. Si nuestra psique logra conservar al menos una película fina de ella para poder regenerarla, nuestro *poema* puede seguir aspirando a vivir momentos de resonancia con la *poesía* propia de todo aquello que nos rodea, especialmente de las plantas, los animales y los seres humanos.

Si nuestra *burbuja* es lo que nos permite percibir la *poesía (alma)* en todo lo demás, quizás sea porque también está hecha de *poesía*. Cuando interactuamos con algo o alguien y nuestra *poesía* reconoce la *poesía* ajena (*burbuja* frente a *burbuja*) las dos vibran y se desencadena el milagro: ambos *poemas* resuenan. Siempre que acontece esa maravilla, la vibración regenera la *burbuja* de cada cuerpo. A ese milagro lo llamamos *experiencia poética*.

Por otro lado, en el más oscuro, se hallan aquellas psiques que no han podido evitar que su *burbuja* se consuma, pierden su *poesía* (su *alma*) y su capacidad de reconocer la *poesía* en cuanto les rodea: son unas desalmadas, unas *sinpoesía* y su *poema* se deforma y es aplastado, o se consume y es absorbido por el *personaje* que se convierte en una caricatura, en un monstruo.

Las personas añoramos el tiempo ancestral, primitivo, paleolítico, porque pensamos que allí, donde un bosquejo de una primera cultura comenzaba a dibujarse en las paredes rugosas de las cuevas, la *instalación foránea* aún no suponía una amenaza. En el encuadre del *mito poético* esa es la causa de nuestra *nostalgia del paraíso*.

Echamos de menos todo lo anterior a la *instalación* y en especial nuestro vínculo con el animal que no se remonta al paleolítico que va más allá, a cuando se originó la vida, el primer organismo del que todos procedemos. Es lógico pensar, por un sencillo principio de hermandad, que si nosotros tenemos *poema* y *personaje* y una *burbuja* hecha de *poesía (alma)* también los tendrán los animales.

Vistos los términos claves, y habiendo entendido que los animales al igual que nosotros tienen su propio *poema*, es importante presentar un nuevo concepto

que alude a la *elegancia del alma*, y que no es otro que el principio de *dignidad*, entendido como la armonía entre el *poema* y los actos.

La dignidad es una propiedad connatural a los seres vivos, y precisamente por su especial vínculo con el *poema* resulta vulnerable a todo tipo de amenazas externas que merodean en torno a la instalación. Los *predadores* que consiguen someter a un *personaje* y convertirlo en un *sinpoesía* o *desalmado*, alcanzan una situación de poder para a través de éste último, humillar, esclavizar y privar de una vida digna a otras criaturas. Esa es la única manera o al menos, la reconocida por nosotros hasta ahora, en la que los *predadores* pueden actuar sobre las psiques que están a salvo de espinas foráneas: atacar mediante personajes humanos conquistados. Lamentablemente, los más frágiles, son los seres más puros: niños, animales y vegetales. En estas circunstancias, el *poema* interior de las víctimas no se encuentra perjudicado, pero queda en ellas suspendida la capacidad de actuar conforme a él. En consecuencia, restituir la dignidad a los sometidos es un objetivo loable por el que merece la pena luchar.

Algunos artistas no se limitan a hacer las veces de *médium*, reclamando que se les devuelva la dignidad al animal, escuchan y actúan en consecuencia presentando su particular *respuesta poética* para modificar la realidad. Cumplen con los llamados *ritos de paso* y se convierte en *artistas-chamanes*, acogidos a la corriente del *chamanismo poético*.

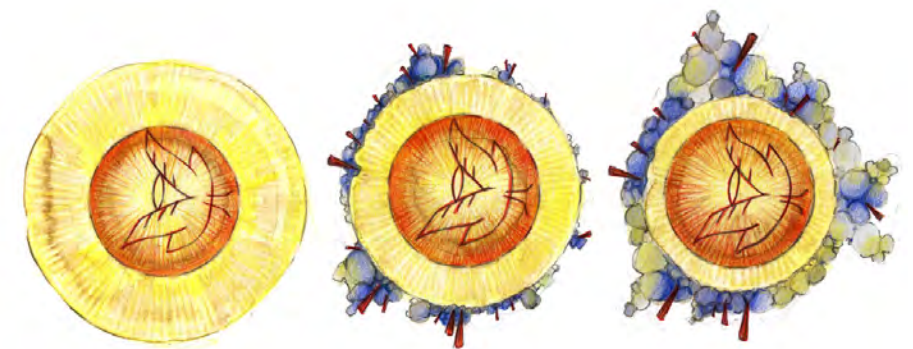
Por mi parte, me considero *médium* o *transmisora*, observo al animal y reconozco su *dignidad*, la admiro, participo en la *experiencia poética* del encuentro (*burbuja* frente a *burbuja*), me entusiasmo, en el sentido etimológico de su origen griego de posesión divina, la interiorizo y la represento en mi obra. Mi *respuesta poética* no modifica la realidad, sólo la muestra, es el homenaje plástico al animal a través de la expresión de su *dignidad*.

Identificado ese propósito en el conjunto de mis obras, y arropada por el *mito poético*, he localizado en mi trayectoria personal tres líneas de trabajo principales: *bersos simples*, *bersos compuestos* y *fábulas*.

01.

Tres momentos del desarrollo de la psique humana:
de izquierda a derecha recién nacido, niñez-adolescencia, estado adulto (2015)

Café, grafito y lápices de colores.
17,4 x 29,7 cm

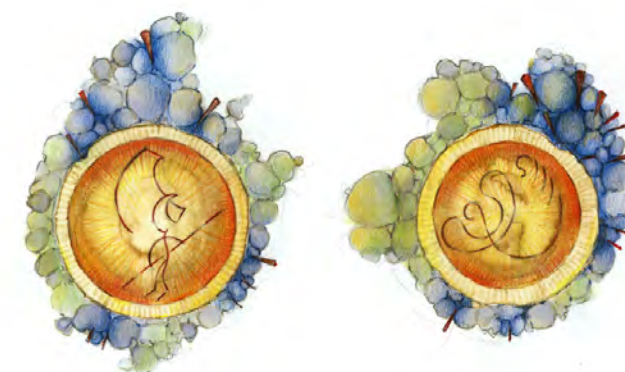


02.

Experiencia poética entre humanos: encuentro (2015)

Café, grafito y lápices de colores.

17,4 x 29,7 cm

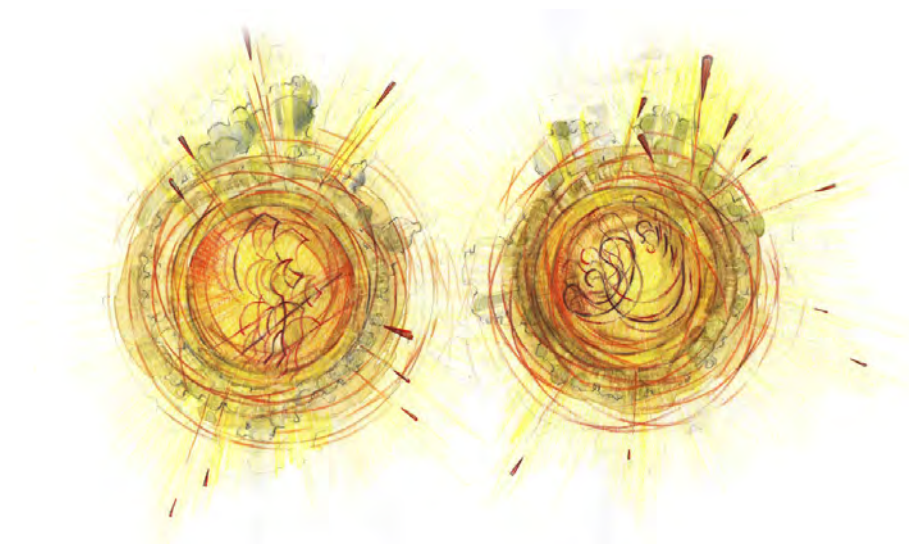


03.

Experiencia poética entre humanos: resonancia (2015)

Café, grafito y lápices de colores.

17,4 x 29,7 cm

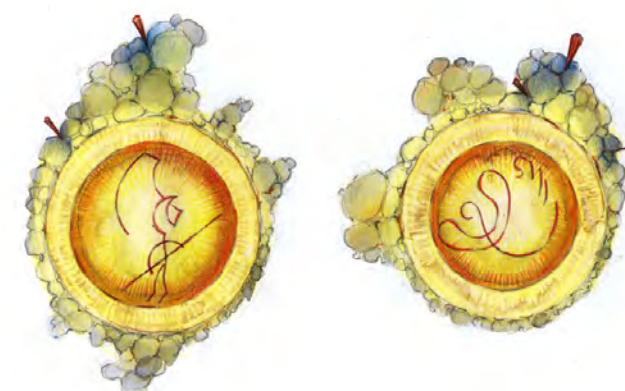


04.

Experiencia poética entre humanos: sublimación (2015)

Café, grafito y lápices de colores.

17,4 x 29,7 cm

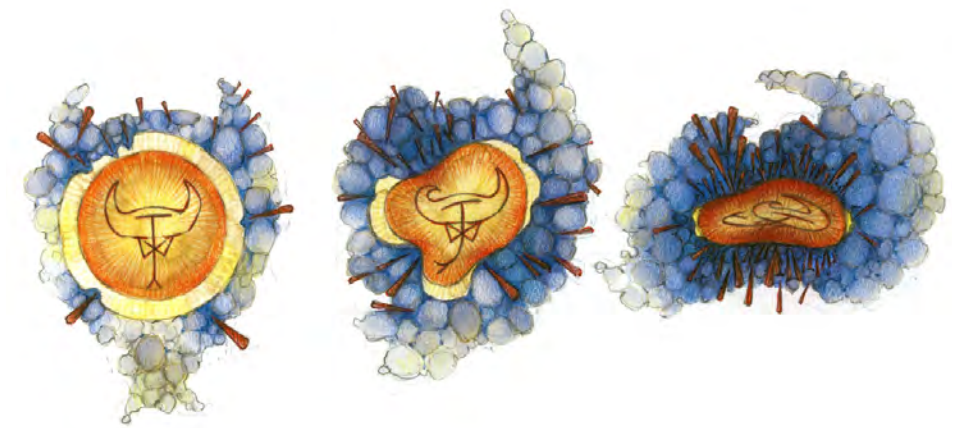


05.

Humano adulto en proceso de decadencia poética (2015)

Café, grafito y lápices de colores.

17,4 x 29,7 cm



06.

Animal, recién nacido y estado adulto (2015)

Café, grafito y lápices de colores.

17,4 x 29,7 cm

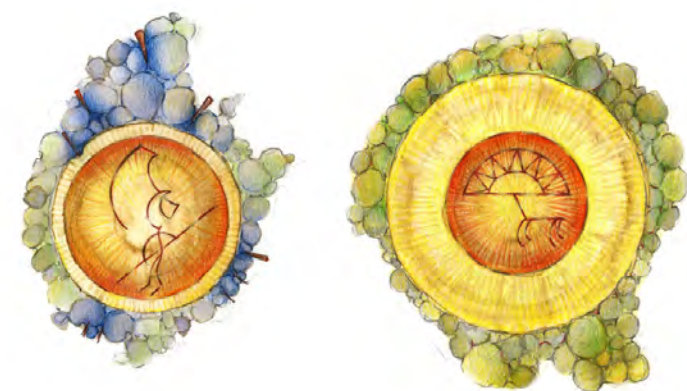


07.

Experiencia poética entre humano-animal: encuentro (2015)

Café, grafito y lápices de colores.

17,4 x 29,7 cm



08.

Experiencia poética entre humano-animal: resonancia (2015)

Café, grafito y lápices de colores.

17,4 x 29,7 cm

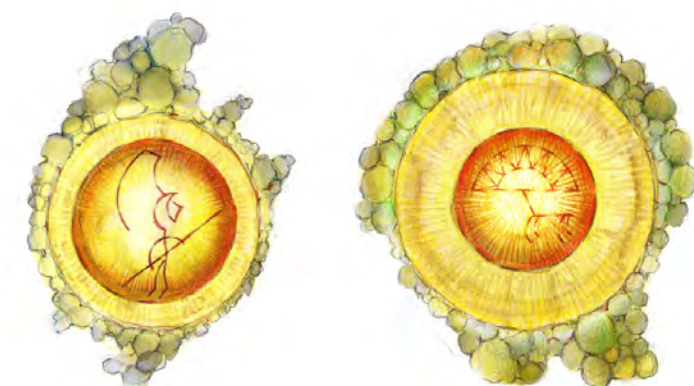


09.

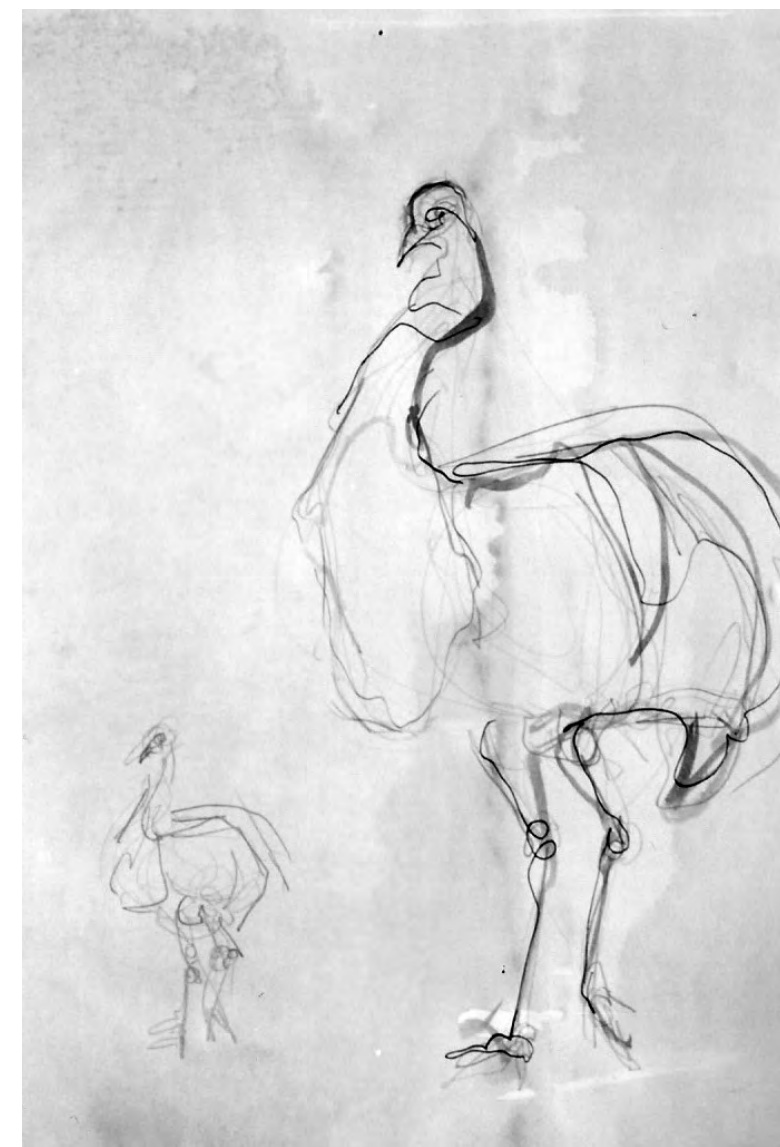
Experiencia poética entre humano-animal: sublimación (2015)

Café, grafito y lápices de colores.

17,4 x 29,7 cm



Cuando la fascinación tiene su origen en la cualidad poética de una criatura sencilla en sentido cuantitativo, es decir; con un solo poema, los proyectos resultantes los denomino *bersos simples*.



A.1.1

Emú (1994)

Tinta

30 x 42 cm

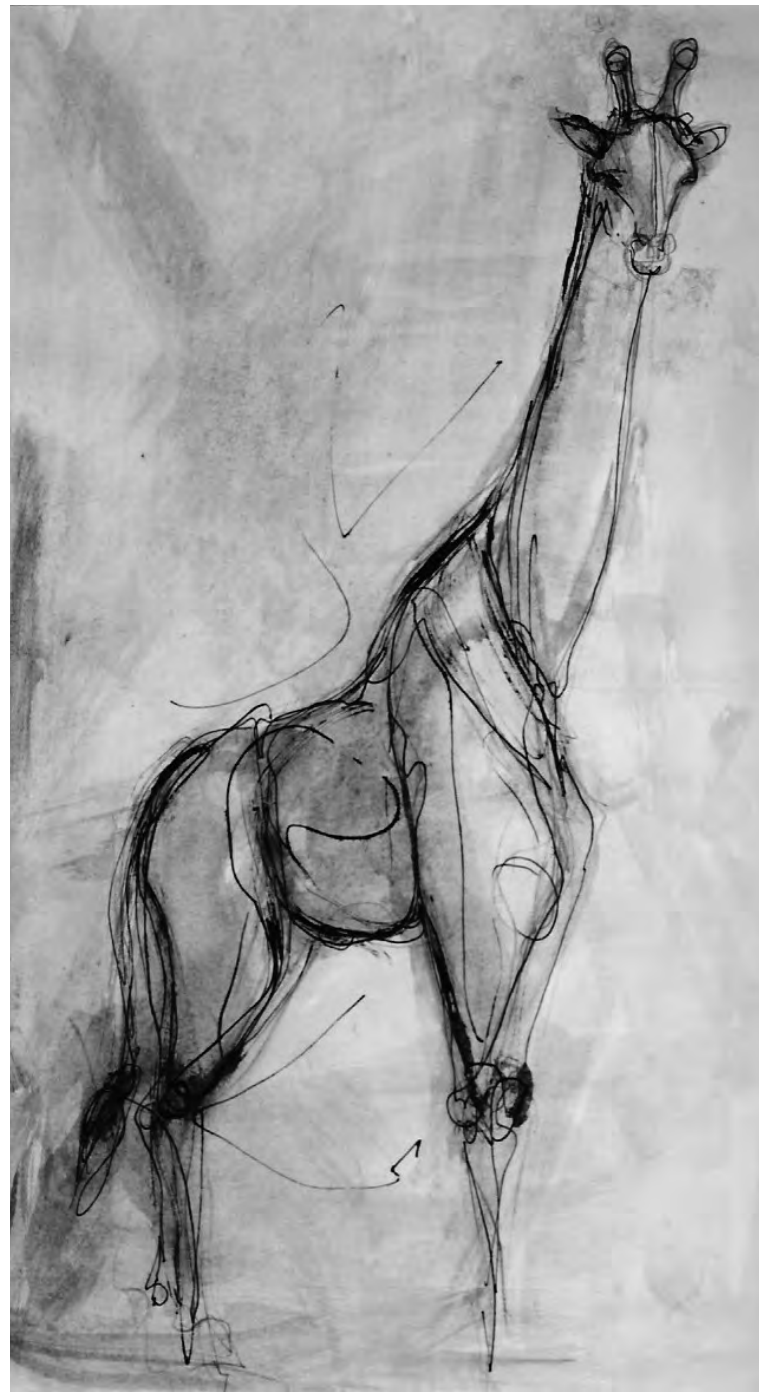


A.1.2

Tortuga (1994)

Tinta

30 x 42 cm



A.1.3

Jirafa (1994)

Tinta
42 x 30 cm



A.1.4

Tigresa (2002)

Tinta, acuarela y acrílico
42 x 26'5 cm



A.1.5

Leonas (2002)

Tinta, acuarela y acrílico
50 x 100 cm



A.1.6

Elefante africano (2002)

Tinta, acuarela y café
27 x 21 cm

A.1.7

Osos lul (2002)

Técnica mixta
23 x 65 cm

A.1.8

Dingolondango (2002)

Tinta y acuarela
30 x 50 cm

A.1.9

Amargo. Apunte elefante (2002)

Tinta, plata y café
13 x 16'5 cm

A.1.10

Suricatas Chechi (2002)

Técnica mixta
40 x 32 cm

A.1.11

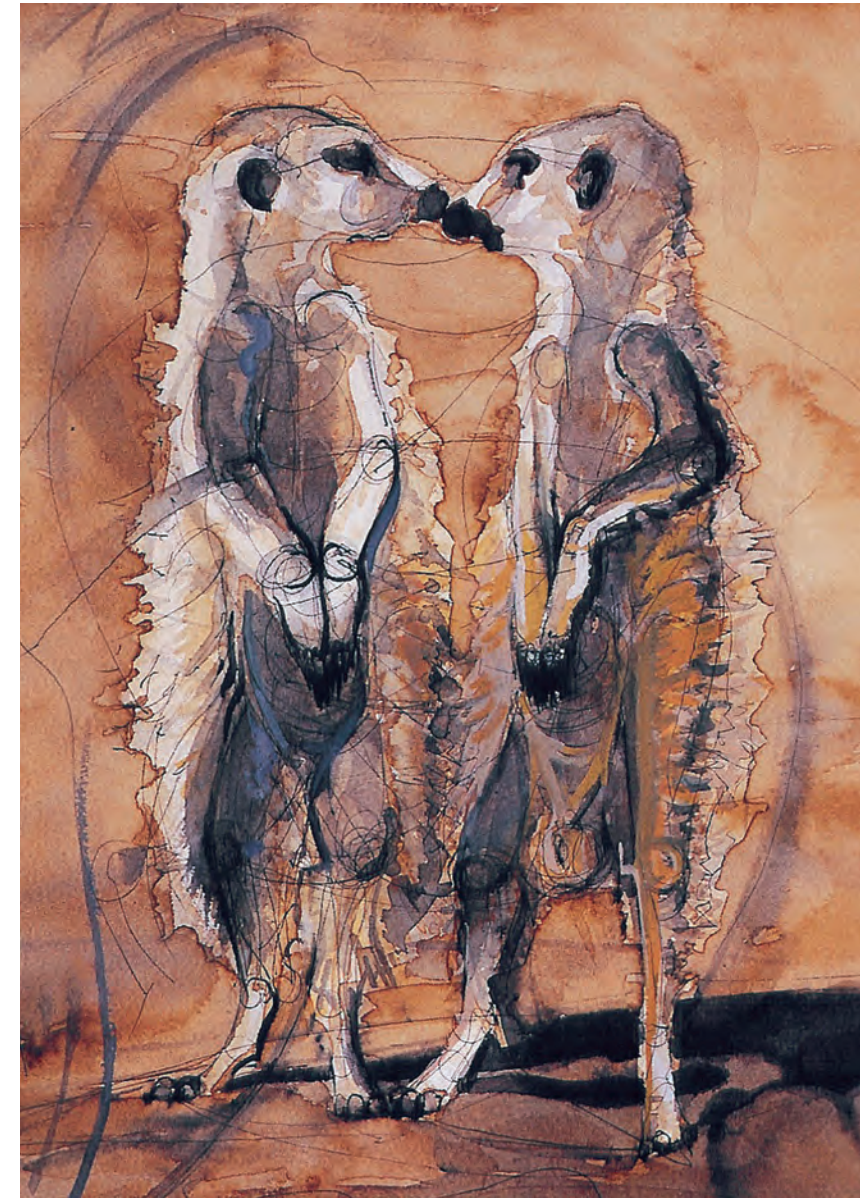
Conexión (2002)

Tinta, acuarela, acrílico y café
42 x 69 cm

A.1.12

Geco tras el cristal (2002)

Tinta, acuarela, y café
15 x 18 cm





A.2.1.1

Papiones (1994)
 Apunte I. Carbón prensado
 42 x 30 cm

A.2.1.2

Papiones (1994)
 Apunte II. Carbón prensado
 42 x 30 cm

A.2.1.3

Papiones (1994)
 Apunte III. Carbón prensado
 42 x 30 cm



A.2.2.1

Macacos (1995)

Apunte I. Tinta

31 x 24 cm



A.2.2.2

Macacos (1995)

Apunte II. Tinta

31 x 24 cm



A.2.3

Grupo papiones naranja (1995)

Acrílico, tinta y carbón

50 x 70 cm

A.2.4

Grupo (1994)

Tinta y acuarela

50 x 70 cm

A.2.5.1

Apunte gorila (1995)

Tinta

27 x 31,5 cm

A.2.5.2

Apunte gorila (1995)

Tinta

31,5 x 27 cm



A.2.6

Apunte macaco (1994)

Tinta
34,5 x 23,5 cm

A.2.7

Chimpancés (1994)

Tinta y acuarela
50 x 100 cm

A.2.8

Bioko (1994)

Tinta y acuarela
100 x 70 cm

A.2.9

Maternidad (1994-95)

Tinta, acuarela y café
50 x 70 cm



A.2.10

Gálago del Senegal (2002)

Tinta, acuarela y café
35 x 43 cm



A.2.11

Lémur de cola anillada (2002)

Tinta y guache sobre madera
16 x 15 cm



A.2.12

Lémur de frente roja (2002)

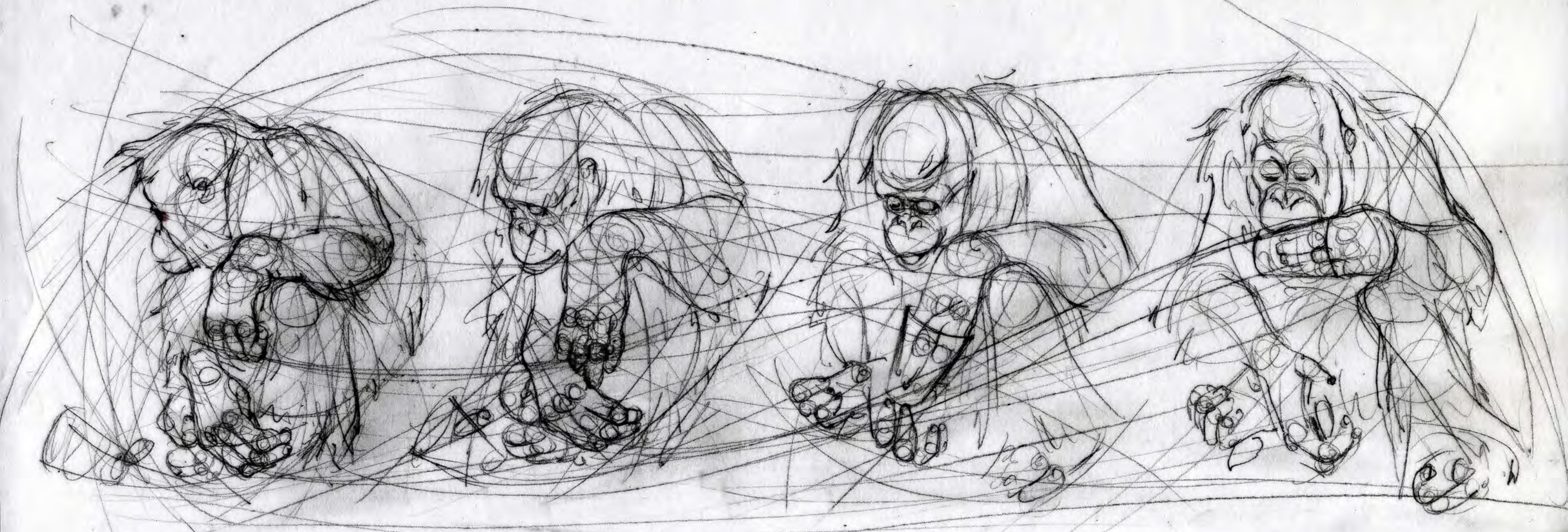
Tinta y acuarela
18 x 12 cm



A.2.13

Cucamonas (2002)

Tinta, acuarela y acrílico
35 x 51 cm

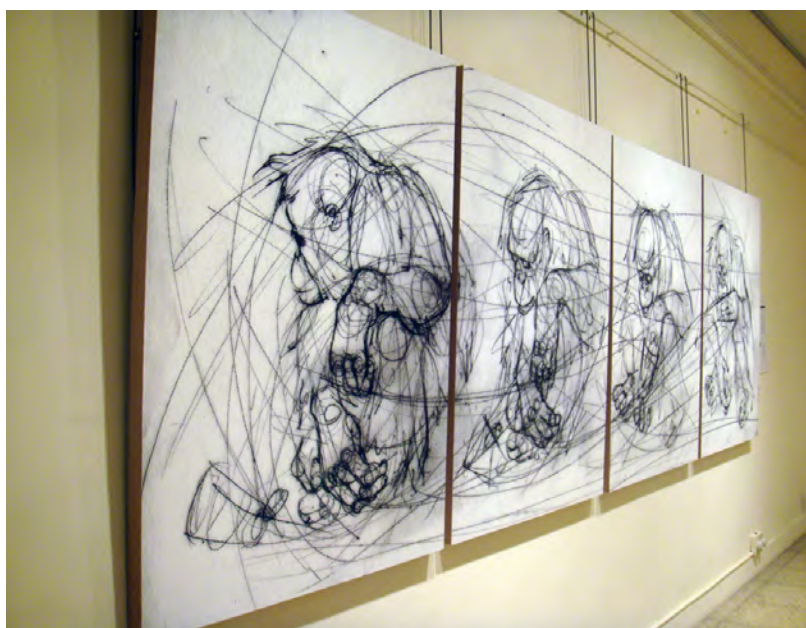


A.2.14

Ramas para sondear mundos (2008)

Boceto. Grafito

8 x 30 cm



A.2.15.1

Ramas para sondear mundos (2008)

Impresión digital sobre papel de acurela
140 x 400 cm

A.2.15.2

Ramas para sondear mundos (2008)

Impresión digital sobre papel de acurela
140 x 400 cm

A.2.15.3

Ramas para sondear mundos (2008)

Impresión digital sobre papel de acurela
140 x 400 cm

A.3.1

Pareja de toros (2006)

Técnica mixta sobre monotipo
30 x 42,5 cm





A.3.2.1

Pitones en tierra I (2006)

Técnica mixta

11,5 x 17 cm



A.3.2.2

Pitones en tierra II (2006)

Técnica mixta

15 x 17 cm



A.3.3

Astracán (2006)

Técnica mixta sobre monotipo
30 x 42,5 cm

A.3.5

Toro de Albaserrada (2006)

Técnica mixta
12 x 11'3 cm

A.3.4

Jerezano (2005)

Pastel, tinta, café y vino
85 x 60 cm

A.3.6

Elegido (2006)

Tinta, acuarela y café
48 x 72 cm





A.3.7

¿Animal mitológico? (2006)

Técnica mixta
50 x 100 cm

A.3.8

La mirada del Bizco (2006)

Detalle. Técnica mixta
70 x 100 cm

A.3.9

Encierro azul (2006)

Técnica mixta
9,3 x 12,8 cm

A.3.10

Naranja (1996)

Técnica mixta
30 x 46 cm



A.3.11

Salto (2006)

Técnica mixta
9,4 x 11,7 cm

A.3.12

Toro (2005)

Apunte I. Tinta y café
9 x 12 cm

A.3.13

Enfrentamiento (2006)

Técnica mixta

55 x 26,3 cm





A.4.1

Gallus Gallus I (2014)

Café y acrílicos sobre cartulina basic
15 x 20 cm

A.4.2

Gallus Gallus II (2014)

Café y acrílicos sobre cartulina basic
15 x 20 cm

A.4.3

Gallus Gallus III (2014)

Café y acrílicos sobre cartulina basic
15 x 20 cm

A.4.4

Gallus Gallus IV (2014)

Café y acrílicos sobre cartulina basic
15 x 20 cm

A.4.5

Gallus Gallus V (2014)

Café y acrílicos sobre cartulina basic
15 x 20 cm

A.4.6

Gallus Gallus VI (2014)

Café y acrílicos sobre cartulina basic
15 x 20 cm



A.5.1

Azul. Serie *Pavus cristatus*

Obra y detalle. Tinta, acuarela, café y acrílicos sobre cartulina basic
70 x 50 cm

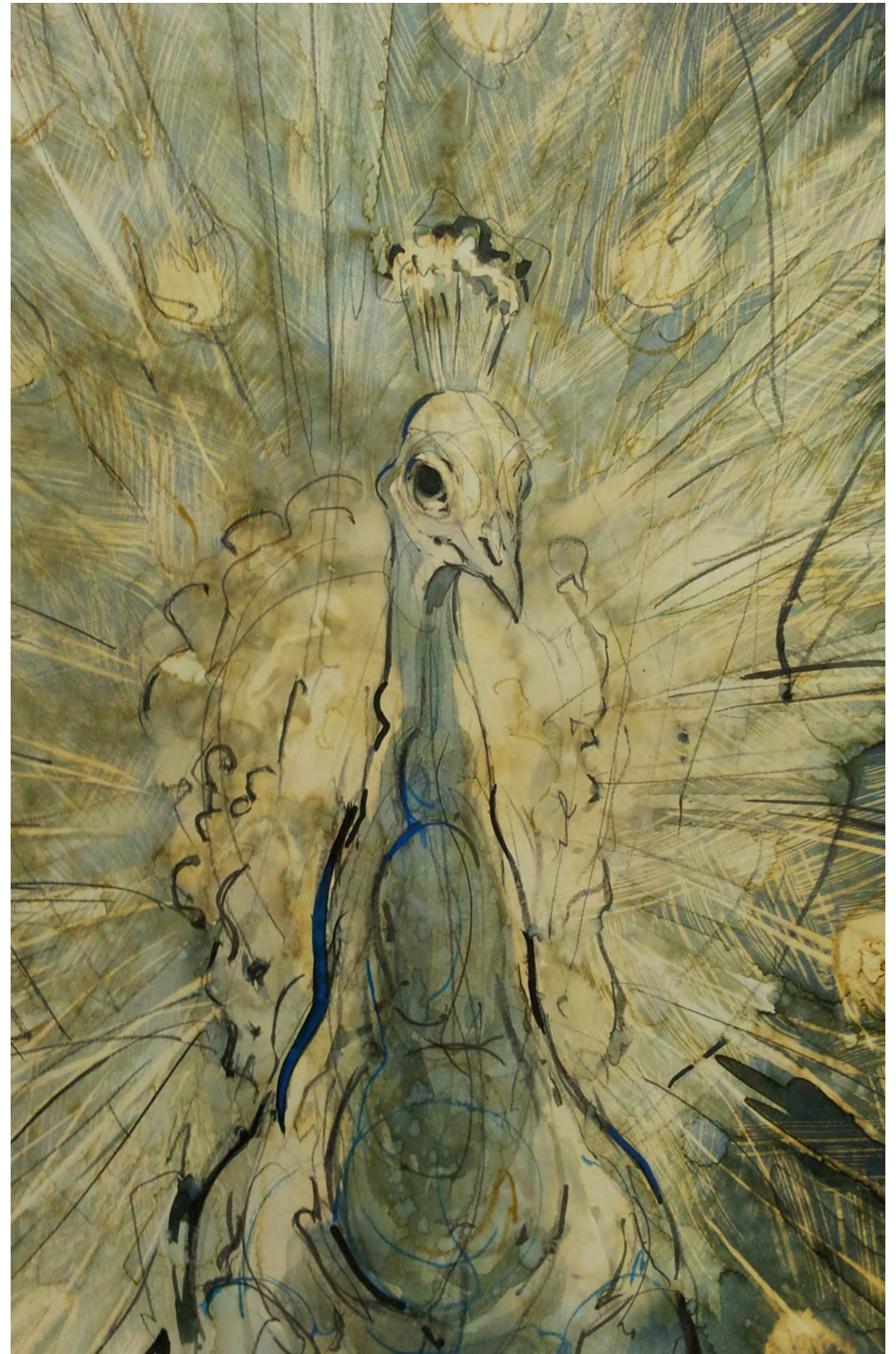




A.5.2

Albino en azul. *Serie Pavus cristatus* (2012)

Obra y detalle. Tinta, acuarela, café y acrílicos sobre cartulina basic
50 x 70 cm



A.5.3

Albino en sepia I. *Serie Pavus cristatus* (2012)

Tinta, acuarela, café y acrílicos sobre cartulina basic

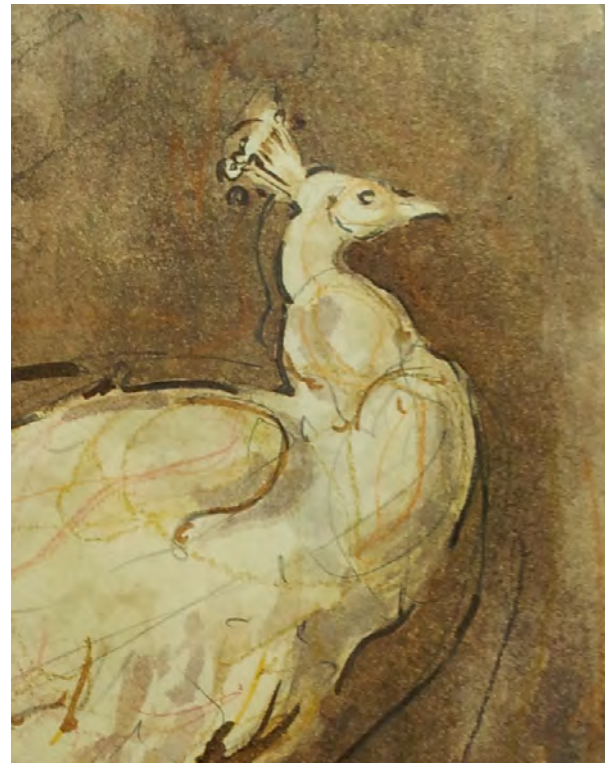
18 x 45 cm



A.5.4

Albino en sepia II. *Serie Pavus cristatus* (2012)

Obra y detalle. Tinta, acuarela, café y acrílicos
50 x 35 cm



A.5.5

Azul en verde. *Serie Pavus cristatus* (2012)

Obra y detalle. Tinta, acuarela, café y acrílicos
50 x 35 cm





A.5.6

Mixto en azul. Serie *Pavus cristatus* (2012)

Obra y detalle. Tinta, acuarela, café y acrílicos
50 x 70 cm



B.1.1

Lirón gris (2000)

Relieve caja. Escayola directa patinada
32 x 25 cm



B.1.2

Chimpancés (2000)

Obra y detalle. Tinta sobre escayola
28'5 x 21'5 cm



B.1.3

Lemur de frente roja (2000)

Escayola patinada

16 x 10 cm



B.1.4

Puma Félix (2001)

Escayola patinada

27.5 x 23 cm



B.1.5

Chimpancés. Castor y Pólux (2002)

Escayola patinada
28 x 23 cm

B.1.6

Pelícano rojo (2002)

Escayola patinada
28,5 x 23 cm

B.1.7

Pavo común (2002)

Tinta y acuarela sobre escayola
29,5 x 23,5 cm

B.1.8

Lechuzas de Tengmalm (2002)

Escayola patinada
18 x 21 cm



B.1.9

Rinconete y Cortadillo (2003)

Escayola patinada

18 x 21 cm

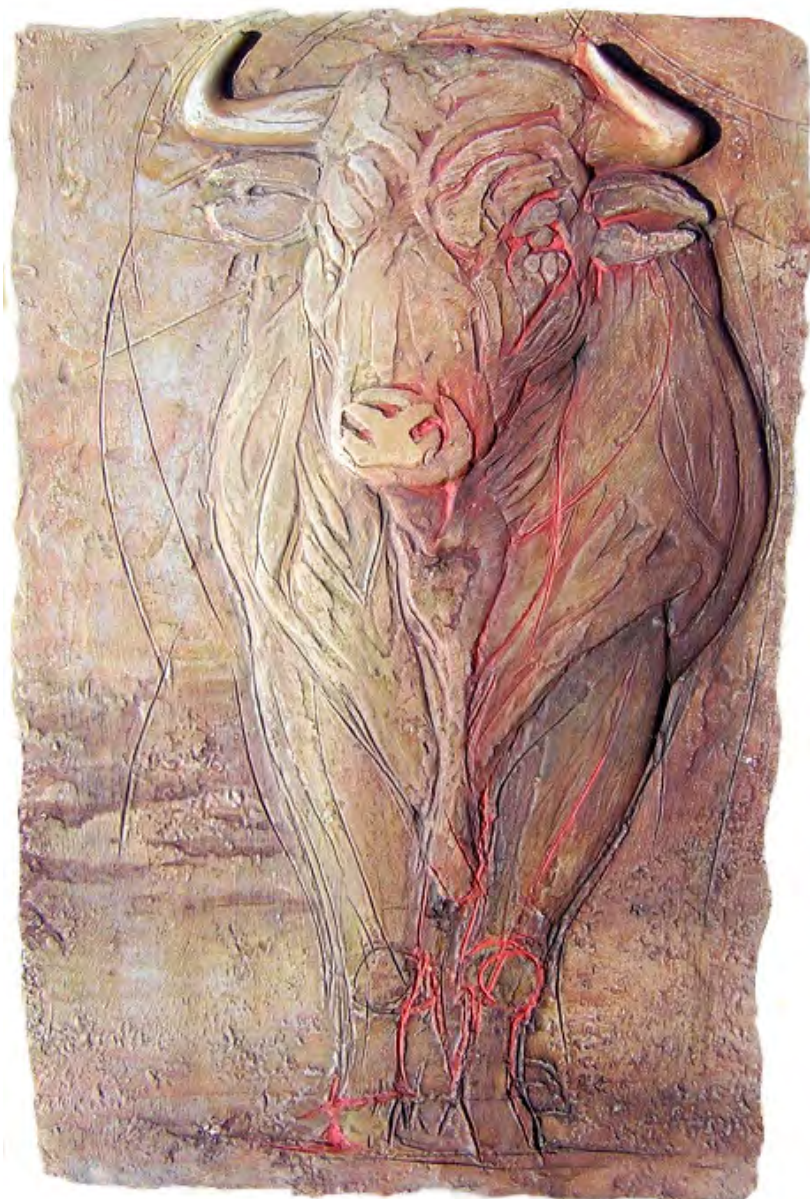


B.1.10.2

Jerezano negro (2003)

Escayola patinada

34 x 22'5 cm



B.1.10.1

Jerezano rojo (2003)

Escayola patinada

34 x 22'5 cm



B.1.11

Secretario José Luis (2003)

Escayola patinada

29 x 22'5 cm





B.1.12

Chimpancé Silvio (2003)

Acuarela sobre escayola
17 cm diámetro

B.1.13.1

***Abyssal Fisher* (2013)**

Escayola patinada
11,5 x 19,5cm

B.1.13.2

***Abyssal Fisher* (2013)**

Poliuretano y e-poxi top coat
11,5 x 19,5cm



B.1.14.1

Pasticana americana. Fondo marino I (2006-07)

Técnica mixta

46 x 30 x 7 cm

B.1.14.2

Pasticana americana. Fondo marino I (2006-07)

Detalle I

B.1.14.3

Pasticana americana. Fondo marino I (2006-07)

Detalle II

B.1.14.4

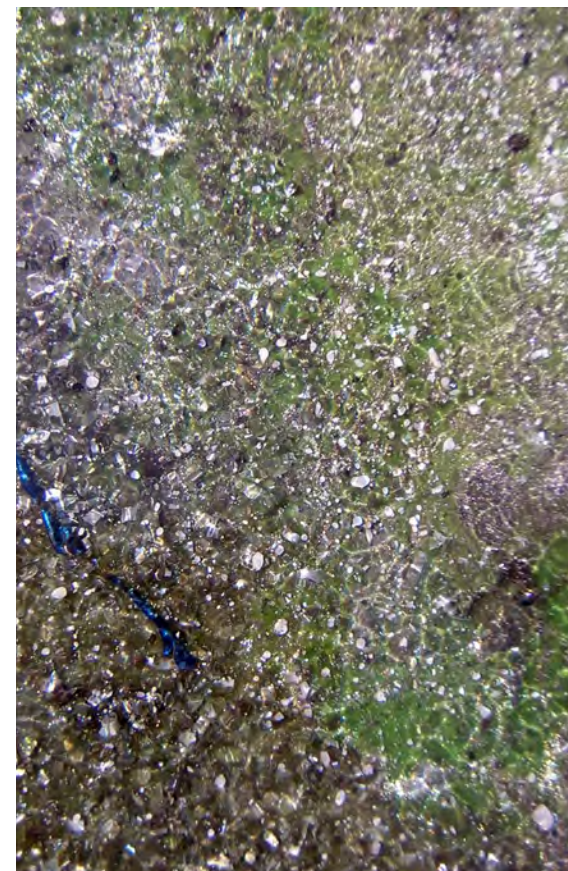
Pasticana americana. Fondo marino I (2006-07)

Detalle III

B.1.14.6

Pasticana americana. Fondo marino I (2006-07)

Detalle IV



B.1.15.1

Platija vidriada. Fondo marino II (2006-07)

Técnica mixta

46 x 30 x 7 cm

B.1.15.2

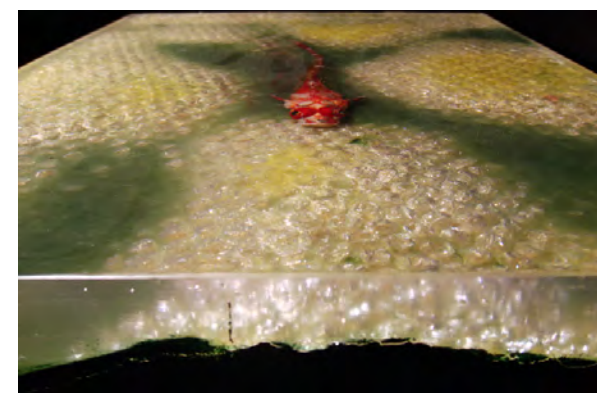
Platija vidriada. Fondo marino II (2006-07)

Detalle I

B.1.15.3

Platija vidriada. Fondo marino II (2006-07)

Detalle II



B.1.16.1

Moncho. Fondo marino III (2006-07)

Técnica mixta
46 x 30 x 7 cm

B.1.16.2

Moncho. Fondo marino III (2006-07)

Detalle I

B.1.16.3

Moncho. Fondo marino III (2006-07)

Detalle II

B.1.16.4

Moncho. Fondo marino III (2006-07)

Detalle III

B.1.17

Instalación Fondos marinos I, II y III (2008)



C.1.1

Emú (1994)

Obra y detalle. Escayola directa patinada
36 x 19 x 19 cm



C.1.2

Papiones (1994)

Resina de poliuretano con aluminio
17 x 8 x 10 cm



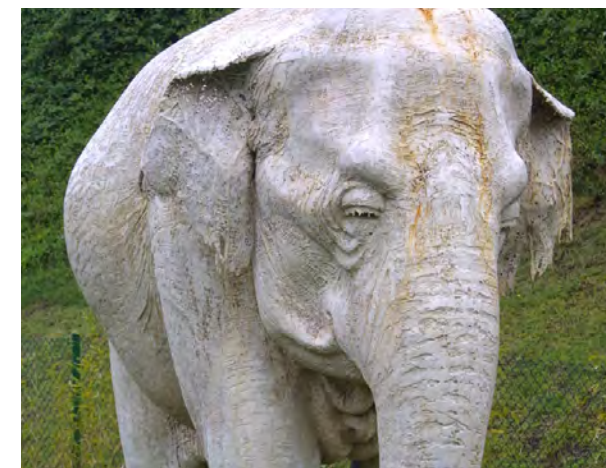
C.3.3

Patxi. Maqueta (2003)

Plastilina

14 x 9 x 18 cm





C.1.4.1

Patxi (2003)

Obra y detalles. Escayola, arpillera y resina sobre porexpán

264 x 160 x 330 cm

Instalación Zoo-Aquarium Casa de Campo. Madrid



C.1.4.2

Patxi (2010)

Escayola, arpillera y resina sobre porexpán

264 x 160 x 330 cm

Scarpia. Flora y Faunia. Torre de Garci Méndez, El Carpio.

Fotografía de José María Hortelano.



C.1.5

Armando I, el Presentido (2003)

Obra y detalle. Cemento , pizarra y piedras de río sobre porexpán
28 x 30 x 50 cm



C.1.6

Mirek. Maqueta tridimensional (2006)

Obra y detalle. Poliéster y cargas de metal. Estructura de madera
28 x 30 x 50 cm



C.1.7.1

Mirek (2007)

Escayola, arpillera y resina sobre talla en porexpán y estructura de metal

230 X 130 X 130 cm

Exposición *Animalística. Arte, Ciencia y Naturaleza*

25 Aniversario Zoo-Aquarium de la Casa de Campo de Madrid



C.1.7.2

Mirek (2007)

Escayola, arpillera y resina sobre talla en porexpán y estructura de metal
230 X 130 X 130 cm

Exposición *Animalística. Diálogo a través de la historia*
Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla

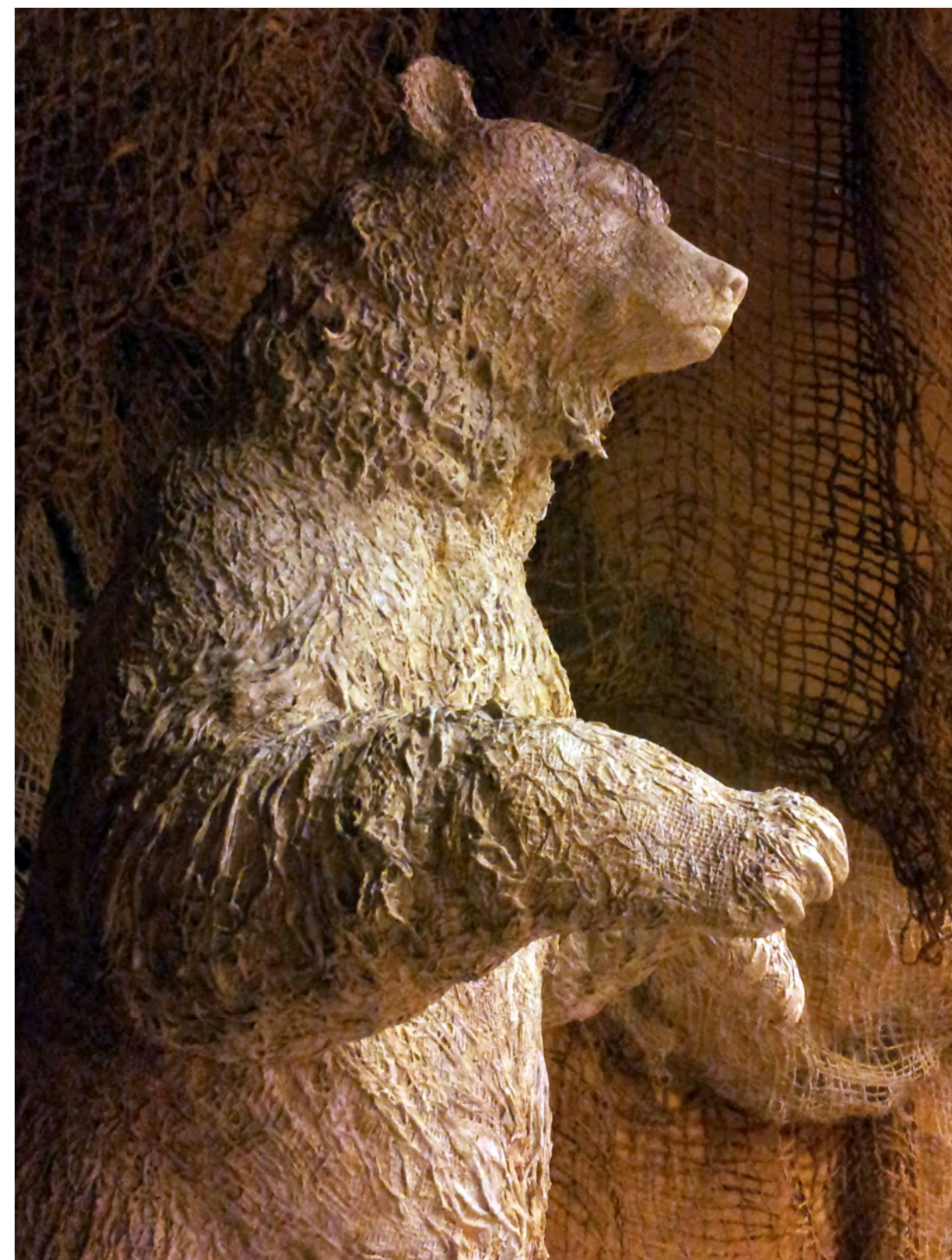


C.1.8

***Ursus deningeri*. Prototipo (2015)**

Plastilina

40 x 19 x 17 cm



C.1.9

***Ursus deningeri*. Instalación en cueva (2015)**

Escayola exaduro, fibras naturales y resina sobre talla en poliestireno expandido.

210 x 100 x 90 cm

Sala de Pieza Única. MEH.

/ 3

Los *bersos compuestos* que nacen fruto de la resonancia con un ser que guarda tras su burbuja la sorpresa de un poema doble. La extraordinaria característica de su esencia híbrida repercute de forma tan evidente en su aspecto exterior, que resulta habitual que se vea descrita en su propio nombre.

B E R S O S
compuestos



2.1.1

Proceso metabólico en la rata-topo africana I (2009)

Café, acuarela, grafito y tinta

9,5 x 18 cm

2.1.2

Proceso metabólico en la rata-topo africana II (2009)

Café, acuarela, grafito y tinta

9,5 x 18 cm

2.1.3

Proceso metabólico en la rata-topo africana III (2009)

Café, acuarela, grafito y tinta

9,5 x 18 cm



2.1.4

Proceso metabólico en la rata-topo africana IV (2009)

Café, acuarela, grafito y tinta

9,5 x 18 cm

2.1.5

Proceso metabólico en la rata-topo africana V (2009)

Café, acuarela, grafito y tinta

9,5 x 18 cm

2.1.6

Proceso metabólico en la rata-topo africana VI (2009)

Café, acuarela, grafito y tinta

9,5 x 18 cm

2.1.7

Proceso metabólico en la rata-topo africana VII (2009)

Café, acuarela, grafito y tinta

9,5 x 18 cm





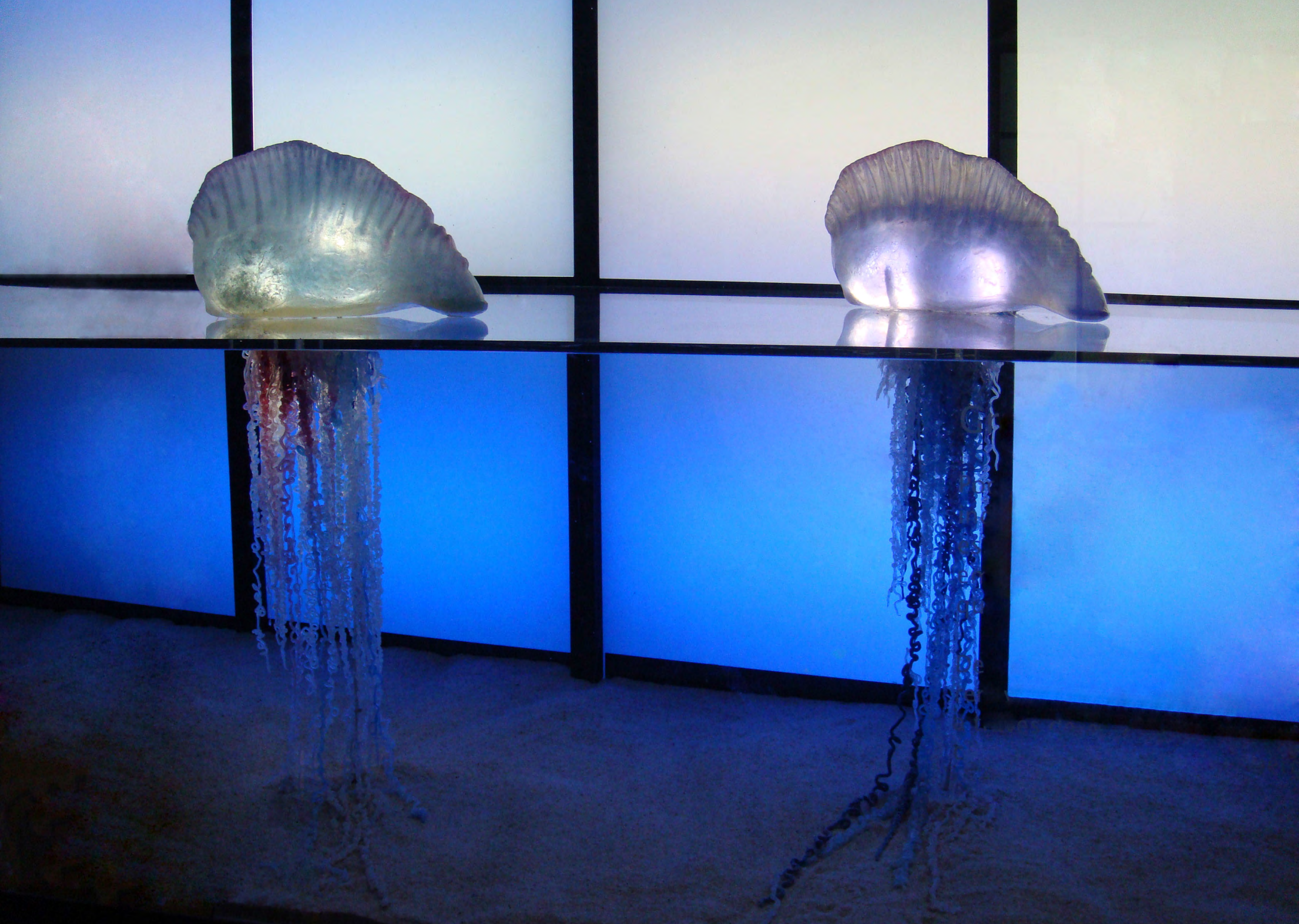
2.2

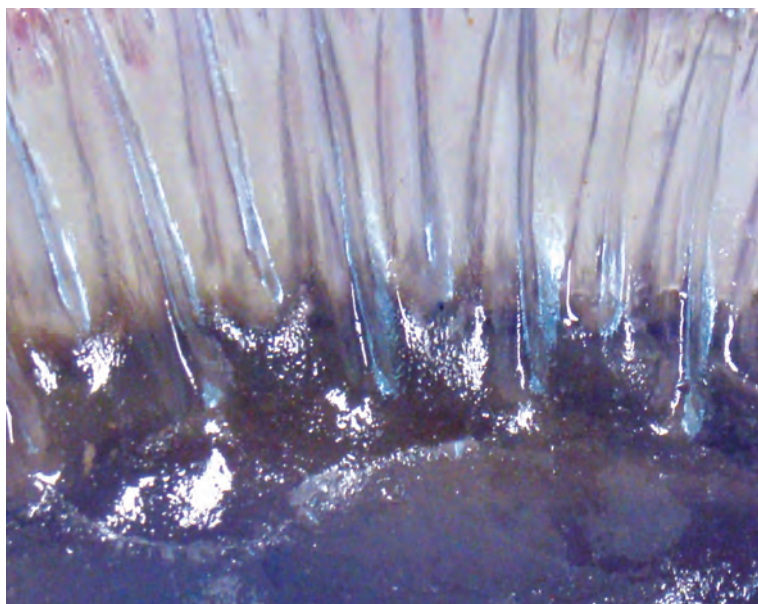
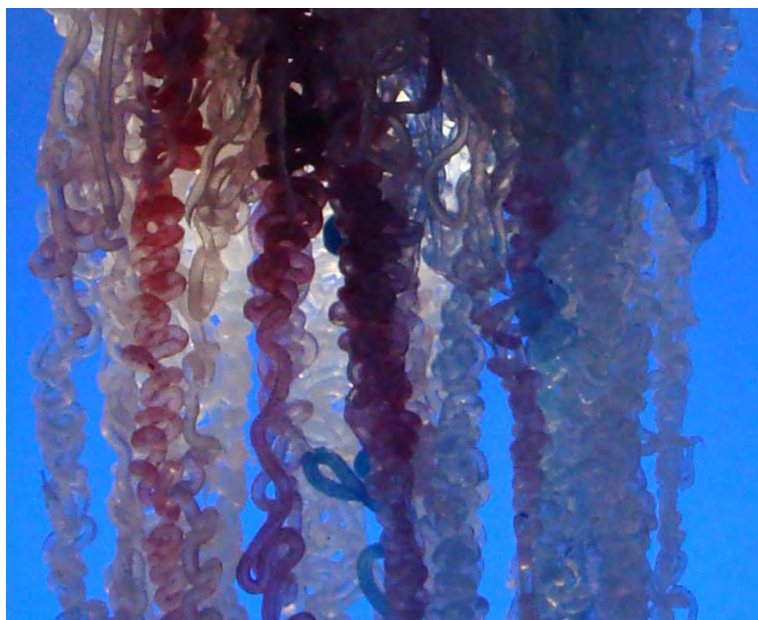
El viaje iniciático de Froilán y Bernabé (2010)

Obra y detalles.

Pigmentos y resinas de e-poxi y poliuretano sobre lienzo armado

114 x 146 x 13 cm

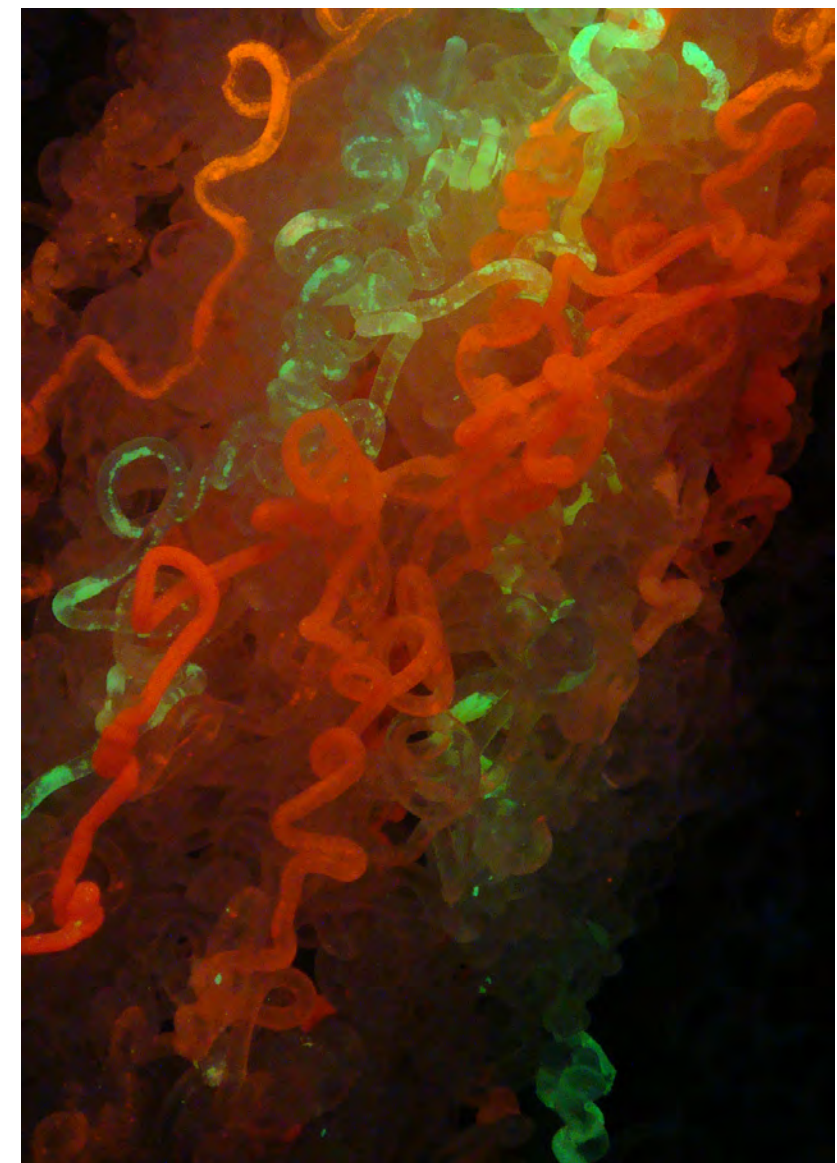




2.3

Fisalias (2008)

Obra y detalles. Instalación con luz blanca. Resina de e-poxi y silicona
120 x 70 x 48 cm



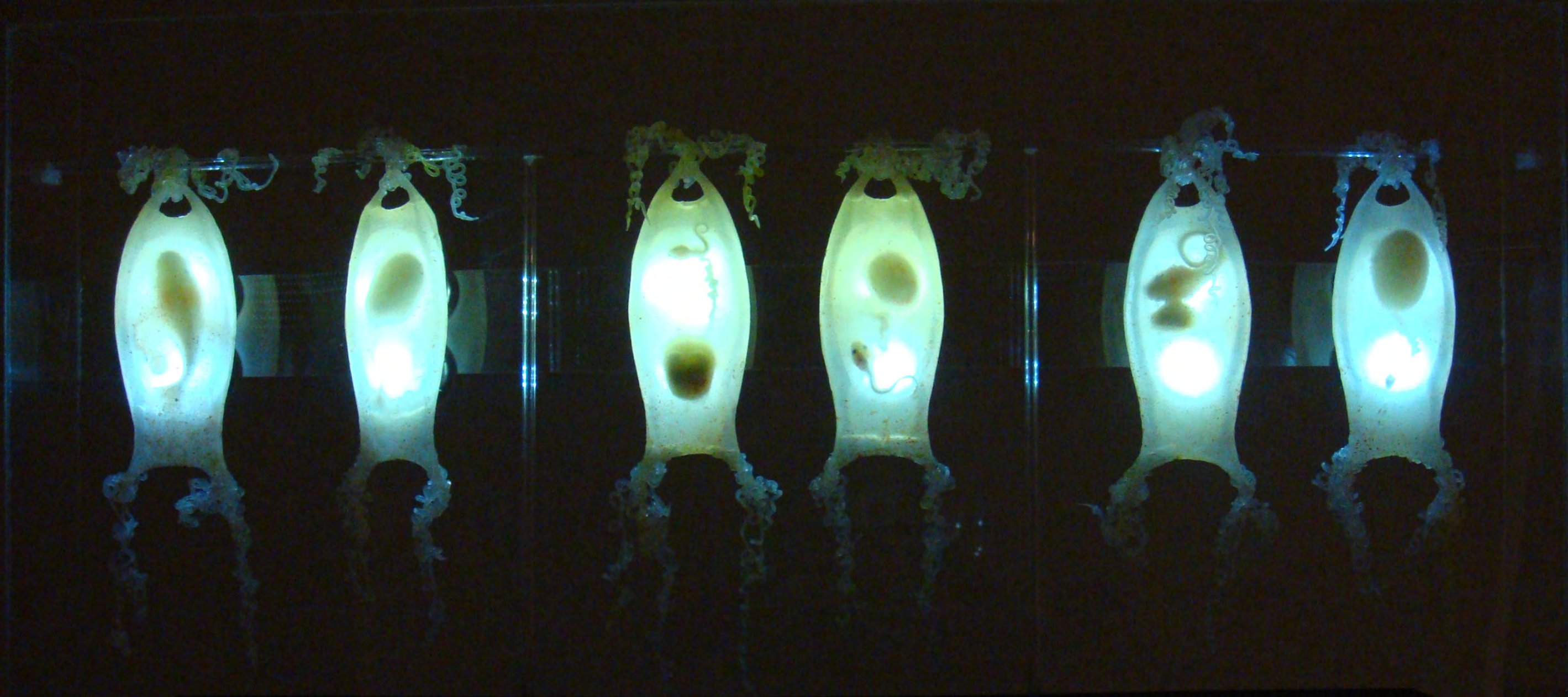
2.4

Fisalias (2008)

Obra y detalle de los tentáculos.

Instalación con luz negra. Resina de e-poxi y silicona

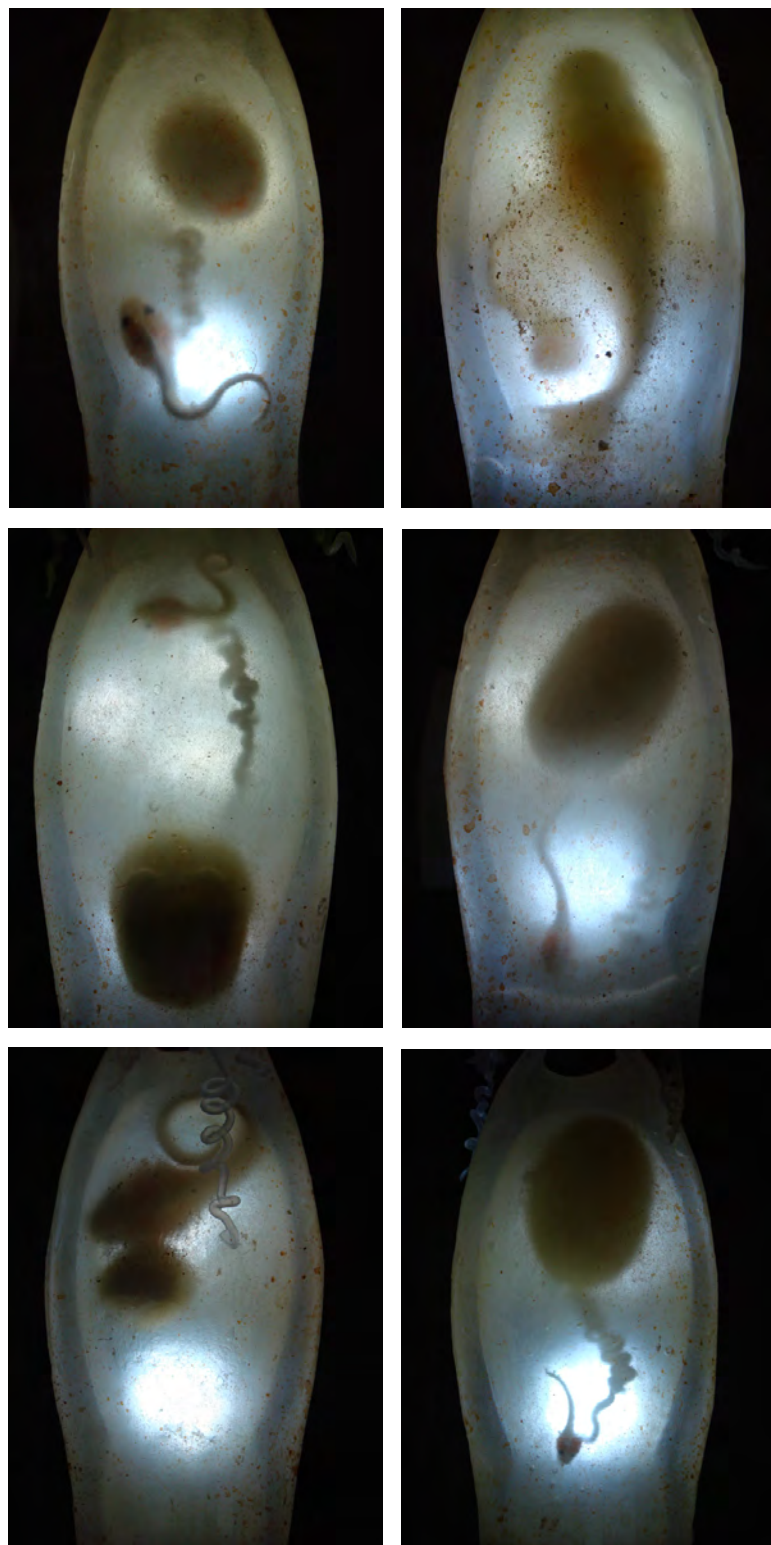
120 x 70 x 48 cm



2.5

Génesis de tiburón (2008)

Obra y detalles. Resina de e-poxi, fibra de vidrio y silicona
70 x 125 x 17 cm





2.6.1

Axolotl, monstruo acuático (2008)

Detalle I

2.6.2

Axolotl, monstruo acuático (2008)

Detalle II

2.6.3

Axolotl, monstruo acuático (2008)

Detalle III

2.6.4

Axolotl, monstruo acuático (2008)

Plumas, epoxi y fibra de vidrio sobre porexpán

40 x 90 x 110 cm

Entorno expositivo



2.7

Hiedra de Elysias. Miraculum I (2015)

Resinas de poliuretano, goma eva y geles acrílicos

140 x 120 x 10 cm

Fotografía de *Toya Legido*

2.8.1

Roseta condylura o Flor de Nariz Estrellada. Miraculum II (2015)

Resinas de epoxi, masilla de modelar, sedal y mantillo

12 x 12 x 12 cm

Fotografía de *Toya Legido*





3.8.2

Estudio natural de la Roseta condylura (2015)

Acrílico sobre cartulina basic y tabla

70 x 50 cm

Las *fábulas* se diferencian de los *bersos compuestos* por su carácter ficticio y también por ser expresión de una resonancia múltiple, es decir; experimentada a través de varios individuos en cuyas burbujas se han descubierto cualidades afines y brillantes. A dichas cualidades las llamo *sones* o *propiedades emergentes*, porque a pesar de su origen diverso, combinados de determinada manera, suenan acompasados y se realzan.

F Á B U L A S



3.1

Huevo de sirena (2012)

Resinas de e-poxi y poliuretano
13 x 10 x 1 cm

3.2

Huevo de cíclope (2012)

Resina de poliuretano flexible
18 x 9 x 0,3 cm



3.3.1

Elixir para el alivio de la agitación mental (2012)

Técnica mixta

29 x 10 x 10 cm

3.3.2

Flor, vista anterior o interior (2012)

Técnica: Resina de poliuretano, silicona y plumas

25 x 25 x 10 cm

3.3.3

Flor, vista de perfil (2012)

Técnica: Resina de poliuretano, silicona y plumas

25 x 25 x 10 cm

3.3.4

Flor, vista posterior o exterior. Castaño de ninfas (2012)

Técnica: Resina de poliuretano, silicona y plumas

25 x 25 x 10 cm

3.3.5

Flor del Castaño de ninfas (2012)

Resina de poliuretano, silicona, plumas y campana de cristal

50 x 32 x 32 cm



3.3.6

Estudio natural de Castaño de ninfas (2012)

Mixta sobre cartulina basic

100 x 70 cm

PROYECCIÓN

Propuse una sencilla metáfora del mundo con la que sentirme en paz, que denominé *mito poético*, un método para interpretar mi percepción de los animales y de su mensaje y, tras describirla, entendí cómo la *poesía* se había reflejado en mis obras.

Me presenté como *mediadora* del animal en la expresión de su *dignidad* y observé que se despertaba en mí una nueva aspiración.

No sé si encontraré la manera de llegar a través de mi *respuesta poética* a modificar la realidad, pero son un gran estímulo los artistas que sí lo logran, que diseñan y construyen planteándose como objetivo el bienestar animal, que actúan como legítimos artistas- chamanes.

Iniciado el camino hacia la búsqueda de profundidades, ignoro si la vida me reserva un *becoming animal* pero, por si llega o no ese *devenir*, me iré planteando la pregunta: ¿qué ave me gustaría ser?

